Why ask for the moon
when we have the stars?

AS

Digitized by the Internet Archive
in 2016 with funding from
Getty Research Institute

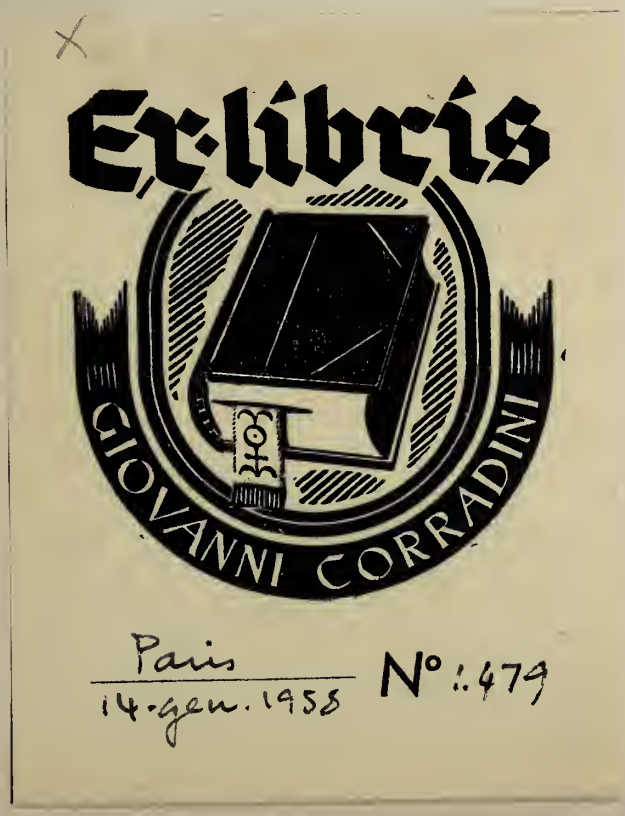
https://archive.org/details/lapeinturesurtoi00godo

LA

PEINTURE SUR TOILE

ET TISSUS DIVERS

IMITANT LES TAPISSERIES



IMPRIMERIE PILLET ET DUMOULIN

RUE DES GRANDS-AUGUSTINS, 5, A PARIS

LA

PEINTURE SUR TOILE

ET TISSUS DIVERS

IMITANT LES TAPISSERIES

ET SON APPLICATION A LA DÉCORATION INTÉRIEURE

LEÇONS PRATIQUES

SUR L'EMPLOI DES COULEURS LIQUIDES

ET DES TEINTURES

PAR

JULIEN GODON

DEUXIÈME ÉDITION

DIX PLANCHES EN COULEURS

PARIS

ÉDITÉ PAR LA MAISON BINANT, 70, RUE ROCHECHOUART

LONDRES
ECHERTIER-BARBE & C°,
60, REGENT STREET

BRUXELLES
ADÈLE DESWARTE,
28, RUE DE LA VIOLETTE

NEW-YORK
F. W. DEVOE & C°,
101, FULTON STREET

ET CHEZ TOUS LES LIBRAIRES ET MARCHANDS DE COULEURS

1885

Cons.
ND
1625
G58
1885

THE GETTY CENTER
LIBRARY

LA TOILE

ET SES APPLICATIONS

A LA PEINTURE DÉCORATIVE

La peinture proprement dite n'a joué chez les anciens qu'un rôle secondaire, mais la peinture décorative considérée comme le complément de l'architecture s'était développée aussi librement. « Plus on remonte vers les temps antiques, plus on reconnaît, dit M. Viollet-le-Duc, qu'il existait une alliance intime entre l'architecture et la peinture. Tous les édifices de l'Inde, ceux de l'Asie Mineure, ceux d'Égypte, ceux de la Grèce, étaient couverts de peinture en dedans et en dehors. L'architecture des Doriens, celle de l'Attique, de la Grande Grèce et de l'Étrurie étaient peintes. »

De nos jours la peinture décorative a pris un développement considérable. Aujourd'hui bien plus qu'autrefois, le progrès des arts, l'épuration du goût, les caprices de la mode, les exigences du luxe, et surtout l'habitude du bien-être qui s'est répandu dans toutes les classes de la société, ont fait du peintre décorateur un auxiliaire indispensable pour l'ornementation des constructions modernes.

Les monuments publics : *Églises*, *Palais*, *Théâtres*, *Châteaux*, *Hôtels*, *Mairies*, etc., ne sont considérés comme achevés qu'après avoir reçu le complément artistique que leur donne l'intervention

du peintre décorateur, ce qui est pour ainsi dire une consécration finale de l'œuvre de l'architecte.

Comme chaque progrès en amène un autre, une industrie nouvelle est venue prêter son concours et contribuer, dans une large mesure, à ce développement artistique en en facilitant la propagation. Nous voulons parler de la toile pour décoration de plafonds et pour panneaux d'appartements.

C'est en 1861, à la première exposition de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, que ce nouveau produit fit son apparition. Il avait été créé, depuis quelque temps déjà, par M. Binant, l'un des premiers fondateurs de l'Union centrale des Beaux-Arts.

L'année suivante, à Londres, à l'Exposition universelle de 1862, ces toiles, par leurs grandes largeurs, furent remarquées de nouveau, et les largeurs de 6 et 8 mètres, qui y figurèrent et qui y furent récompensées, affirmèrent la voie nouvelle qui s'ouvrait pour la peinture décorative.

Les journaux artistiques de cette époque, le *Moniteur des arts*, le *Propagateur illustré*, le *Journal-Manuel de peinture,* le *Conseiller des artistes*, etc., signalèrent à l'attention publique la révolution que devait forcément entraîner l'usage de cet élément nouveau de production artistique.

Les événements ont justifié ces prévisions. Aussi, depuis cette époque, que de travaux exécutés à l'atelier, sans fatigue, avec toutes les ressources que donnent les matériaux réunis sous la main ; que d'œuvres importantes, en dehors même des grandes pages du Panthéon, du nouvel Opéra, des églises de Saint-Augustin et de la Trinité, de l'hôtel de la Légion d'honneur, etc. ; que d'œuvres, disons-nous, ont été expédiées au loin après peinture, affranchissant ainsi les artistes de l'obligation d'aller peindre sur place, à l'aide d'échafaudages presque toujours incommodes, souvent dangereux !

Avant la création de ce nouveau moyen d'accélération de travail, on était astreint à des retards inévitables d'exécution. Lorsqu'il s'agissait d'une décoration d'ensemble, d'un hôtel en construction, par exemple, l'artiste était obligé d'attendre que tous les corps d'état qui collaborent à l'édification du plan de l'architecte aient terminé leur tâche respective avant de pouvoir commencer son œuvre. Les travaux de peinture décorative, lorsqu'ils doivent être soignés, exigent une certaine lenteur d'exécution ; arrivant fatalement à la fin d'un séjour déjà prolongé d'ouvriers de tous genres, ils fatiguent et entraînent souvent à des modifications aux projets de décoration.

Un autre inconvénient non moins grave, qui est à relater aussi, c'est que, pressé souvent par des délais résultant d'engagements pris, on était obligé, pour arriver en temps utile, d'employer des auxiliaires plus ou moins aptes à exécuter un projet conçu dans un ordre d'idées personnel à l'auteur.

L'apparition de la toile pour la peinture décorative n'a certainement pas eu pour effet de détruire tous ces inconvénients ; mais elle a contribué incontestablement à les atténuer dans une large mesure.

Ainsi quant à l'accélération du travail, tous les architectes ont reconnu qu'il était possible, aussitôt la maçonnerie terminée, de s'occuper de la décoration des plafonds.

Nous pourrions citer de nombreux exemples de ce mode de procéder. Pendant que le gros œuvre se fait sur place, l'artiste, à l'aide de renseignements exacts, fournis par l'architecte, sans déplacement aucun ni pour lui, ni pour ses collaborateurs, étudie et exécute tranquillement à son atelier, sans fatigue, à son heure, les motifs de décoration qui doivent prendre leur place dès que tout sera terminé pour les autres et qu'un marouflage, inaperçu pour ainsi dire, suffira pour couronner l'œuvre de l'architecte.

C'est ainsi qu'on a opéré dans ces dernières années pour la plupart de nos monuments publics et particuliers ; églises, théâtres, hôtels, ont eu leurs peintures exécutées au cours des travaux de construction, et les résultats ont toujours été très concluants.

Un autre point capital dont on ne s'est pas assez préoccupé jusqu'ici, et qui doit être signalé, c'est que, par l'emploi de la toile, les peintures sont à l'abri de la destruction inévitable résultant de l'avarie des plâtres et des enduits. On peut toujours remédier à un accident de ce genre en déposant la toile pour faire une réparation et en la remarouflant ensuite.

Si nous ajoutons à l'énumération qui précède la possibilité de déplacer les peintures à n'importe quelle époque pour les reposer ailleurs, nous aurons complété les points principaux qui démontrent l'utilité de l'emploi de la toile pour la peinture décorative.

En matière de progrès tout se touche, et les innovations les plus insignifiantes en apparence ont souvent une influence sérieuse, aussi bien dans les arts que dans l'industrie. On ne saurait donc nier l'influence de telle ou telle découverte sur la marche ordinaire d'une industrie quelconque. Il en est de même pour l'art décoratif ; l'élan est donné ; il suivra la marche progressive du siècle.

Quelle période de la vie de l'art d'un peuple traversons-nous d'ailleurs en ce moment? Il semble que jamais le goût pour les choses de l'art n'ait été aussi développé. Quand les expositions furent-elles aussi suivies que maintenant? Le nombre des visiteurs, comme celui des œuvres envoyées à l'examen des jurys, s'accroît chaque année. Les œuvres des peintres et des sculpteurs recoivent un accueil empressé, de mérités hommages de la part des visiteurs. Le nombre des acheteurs augmente, et les prix s'élèvent.

Un autre symptôme encore de cette direction des idées vers les choses artistiques, c'est le nombre grandissant de publications spé-

ciales, d'un prix élevé, qui paraissent sous nos yeux et trouvent tant de lecteurs. Mettre à la portée du public des modèles empruntés aux maîtres d'autrefois, comme à ceux d'à présent, a été une heureuse idée des éditeurs; ils ont eu la double satisfaction d'un succès mérité et d'un profit légitime.

Il ne faut pas craindre, ainsi qu'on l'a dit, que cette trop grande abondance de modèles, que cette facilité de se procurer des motifs, n'émoussent souvent l'imagination et n'arrivent vite à la paralyser. Pour le véritable artiste, son âme, par ces ressources, sera seulement éveillée, aiguillonnée, et mise sur le chemin de l'invention. Pour celui, au contraire, qui n'a pas ce don précieux de l'inspiration, il puisera du moins dans ces recueils le moyen de faire des œuvres tolérables. Il ne court pas le risque de perdre son originalité, si cette originalité n'existe pas ou est trop faible pour résister aux dangers d'une interprétation mal comprise.

En 1828, disent les rapports officiels rédigés à l'occasion des expositions de l'industrie, nous étions devenus tributaires de l'étranger pour nombre de produits qui relèvent beaucoup de l'art, comme les papiers, les perses, les meubles riches, et, en général, tous ces dessins de nouveauté qui, en ameublement, constituent la mode.

Aujourd'hui, le contraire existe; au lieu de rien emprunter au dehors en fait de goût, c'est nous qui imposons le nôtre aux étrangers. Une foule de dessinateurs de mérite ont pu former, à Paris, des ateliers dans lesquels on travaille, non seulement pour nos fabricants d'étoffes, mais aussi pour la fabrication étrangère.

Pour l'art décoratif les autres pays sont tributaires, depuis longtemps, de nos compositeurs et de nos ornemanistes. Toutefois, ce joug leur pèse, et il ne faut pas se dissimuler pourtant que la création d'écoles, d'institutions nationales tend à les faire entrer dans une voie d'affranchissement. C'est un des résultats les plus nets des

expositions internationales de nous avoir mis en état d'apprécier en complète connaissance de cause, avec les preuves à l'appui sous les yeux, à quelle distance nous étions des nations rivales, en deçà ou au delà, dans les diverses branches de l'art comme dans celles de l'industrie.

C'est devenu presque un devoir patriotique pour les classes aisées d'encourager nos artistes en s'intéressant à leurs œuvres, et surtout en acquérant l'instruction nécessaire pour apprécier avec discernement, avec savoir, avec goût, les créations nouvelles qui rencontrent si peu, dans le public, de juges compétents. L'aiguillon le plus vif pour un artiste sincère est l'avis d'un véritable connaisseur, d'un amateur éclairé.

Il est nécessaire de constituer de nos jours cette phalange nombreuse de fins appréciateurs auxquels, à d'autres époques, nos arts décoratifs ont été presque aussi redevables qu'aux très habiles artistes qui les créaient de toutes pièces. Cette race de vrais amateurs a singulièrement diminué de nombre; elle ne forme plus qu'une minorité trop faible pour offrir une résistance sérieuse à la masse du public riche ou aisé qui, sans s'être donné la peine de se former et de se développer le goût, achète, commande, et prétend diriger et inspirer l'artiste et l'ouvrier.

On oublie trop les services qu'un petit groupe de gens délicats dont, en somme, les avis finissent toujours par former à la longue l'opinion publique, pourraient rendre à l'art national. Mais ces fins connaisseurs, ces amateurs d'élite ne peuvent bien se former qu'en mettant un peu la main à la pâte, car il est toujours difficile de porter un jugement autorisé sur un art dont on ignore complètement cet ensemble de procédés pratiques qui en constitue ce qu'on pourrait appeler la grammaire technique.

Est-ce à la sculpture ou à la peinture proprement dite qu'ils de-

vront s'appliquer? S'ils avaient la persévérance, le loisir, les aptitudes, le feu sacré; si enfin, ils réunissaient cet ensemble de circonstances et de facultés qui font les grands artistes, sans doute il faudrait leur dire : Oui, faites-vous peintre ou sculpteur. Mais que d'années à attendre avant de produire des choses, même passables!

L'imitation de la tapisserie par la peinture, sur des toiles tissées en imitation des tapisseries des Gobelins, de Beauvais, d'Aubusson, etc., et au moyen de teintures spéciales, n'offre pas de semblables difficultés; elle donne tout de suite à l'amateur des jouissances vives et promptes, parce qu'il acquiert en très peu de temps la possibilité de faire des œuvres originales ou du moins estimables.

Aux expositions diverses si habilement organisées par l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie dans le palais des Champs-Élysées, que de tapisseries peintes ont attiré les regards et mérité tous les suffrages!

Ici encore l'industrie est venue au secours de l'art, et M. Binant poursuivant ses recherches, dont le but utile et la réussite incontestable viennent couronner sa longue carrière commerciale, s'appliqua à combler toutes les lacunes qui existaient encore dans l'emploi de la toile en général.

Il créa des tissus de tous genres et de toutes époques, en fil, coton, laine et soie, sur lesquels il suffit d'exécuter un sujet, une copie de tapisserie pour obtenir une réminiscence exacte des temps anciens. Comme corollaire du mouvement artistique que nous avons signalé plus haut, ces œuvres trouvent naturellement leur place dans les décorations intérieures de surfaces murales, soit comme panneaux, portières ou tentures, et justifient le goût qui s'est porté dans ces derniers temps vers ce genre de peinture, et si promptement répandu chez les amateurs et chez les artistes.

Mais pour traiter en connaissance de cause les différents genres de

tapisseries anciennes et la valeur des produits de nos manufactures, il convient de pouvoir distinguer les différences de fabrication ; c'est ce que nous allons essayer de montrer. Nous indiquerons ensuite les principales pièces historiques qui existent dans nos musées et églises, et nous terminerons par quelques considérations générales sur l'influence que cette rénovation d'un genre de peinture d'une autre époque peut exercer sur la décoration moderne.

PREMIÈRE PARTIE

NOTES HISTORIQUES ET TECHNIQUES
SUR LA TAPISSERIE

TAPISSERIES REMARQUABLES

TOILES PEINTES ANCIENNES

NOTES HISTORIQUES ET TECHNIQUES

SUR LA TAPISSERIE

« Nous ne connaissons point de tapisseries antérieures au XIVe siècle, dit M. Darcel, dans son intéressant travail publié récemment dans la *Gazette des beaux-arts*, à l'occasion de l'Exposition de l'Union Centrale, mais l'unité de l'art au moyen âge nous permettant de remonter du connu à l'inconnu, nous devons être certain que les tentures les plus anciennes n'étaient, ainsi que les peintures murales, que des miniatures amplifiées. »

Dès la plus haute antiquité on savait, par la combinaison des fils de diverses couleurs, produire des tissus imitant la peinture[1]. La description que l'*Exode* fait des tentures qui décoraient l'intérieur du temple de Jérusalem peut nous en convaincre. Telles de ces étoffes, brodées à l'aiguille avec un fil de soie, de laine et d'or, avaient reçu le nom d'*opus plumarii* (ouvrage de l'artisan), parce qu'elles sortaient de l'atelier du tisserand qui les fabriquait, en combinant, à l'aide de nombreuses navettes, des laines et des soies diversement colorées.

1. Larousse, *Dictionnaire du* XIXe *siècle.*

A Babylone aussi on décorait les temples des dieux et les palais des rois de tentures historiées.

Les femmes babyloniennes excellaient, au dire d'Apollonius, dans la confection de ces étoffes somptueuses. Philostrate nous apprend qu'on voyait dans le palais des souverains d'Assyrie des *tapisseries* tissées d'or et d'argent, qui retraçaient les fables grecques d'Andromède, d'Orphée, etc. Les fameuses *tapisseries* qui, du temps de Métellus Scipion, furent vendues 800,000 sesterces et qui, plus tard, furent achetées par Néron, pour couvrir les lits de ses festins, au prix exorbitant de 2,000,000 de sesterces (environ 412,000 francs), étaient de provenance babylonienne. On voit sur quelques monuments égyptiens des dessins de métiers à tisser et de navettes qui ont beaucoup d'analogie avec les instruments qu'on a employés depuis pour la fabrication des *tapisseries*. Les Mèdes, les Perses, les Phéniciens et plusieurs autres peuples de l'Orient étaient célèbres dans l'antiquité par leur habileté à fabriquer des tissus aux riches dessins et aux brillantes couleurs. Au dire d'Hérodote, certains peuples des bords de la mer Caspienne aimaient à figurer, sur leurs vêtements, des animaux, des fleurs, des paysages. Pendant fort longtemps, l'Orient conserva le privilége de fournir à l'Europe des étoffes, des tentures, des *tapisseries* tissées ou brodées.

La Grèce et Rome recherchèrent avec empressement ces tissus précieux. A chaque instant Homère fait mention d'ouvrages de ce genre. La toile de Pénélope, qui retraçait les exploits d'Ulysse, est demeurée célèbre. C'est par une toile sur laquelle la femme d'Ulysse avait brodé toute son aventure avec *Térée*, où Philomèle, emprisonnée et muette, avertit Progné, sa sœur, de la barbare infidélité de son époux. Hélène, pendant le siége de Troie, travaillait à une broderie représentant les combats des héros qui s'égorgeaient à cause d'elle. Le manteau d'Ulysse représentait un chien déchirant un enfant.

Tous ces ouvrages, vrais ou fabuleux, n'étaient pas sans doute, à

proprement parler, des *tapisseries*; mais la description que les auteurs grecs nous en ont laissée montre que le goût des étoffes historiées remonte à une date extrêmement reculée. Les auteurs romains, de leur côté, font souvent mention de riches tentures employées à tapisser les murs des maisons et à recouvrir les lits des festins. Les tapis attaliques, ainsi nommés parce qu'ils avaient été légués au peuple romain par Attale, roi de Pergame, étaient d'une magnificence incomparable. Sous Théodose, un historien nous montre les jeunes Romains de la décadence occupés à faire de la *tapisserie*.

Dès les premiers siècles du moyen âge, nous voyons des étoffes brodées ou tissées employées à la décoration des églises; Grégoire de Tours en fait souvent mention dans ses récits. Lors de la consécration de l'église de Saint-Denis, les murs furent couverts de *tapisseries* brodées d'or et garnies de perles. La reine Adélaïde, femme de Hugues Capet, fit présent à la même église d'une chasuble, d'un parement d'autel et de tentures travaillées de sa main. Doublet, l'historien de l'antique abbaye de Saint-Denis, rapporte que la reine Berthe broda une suite de dessins rappelant les titres de gloire de ses aïeux. Quelques églises de France conservent encore des étoffes brochées de soie et ornées de figures dont se paraient les hauts personnages du clergé aux jours de solennité; nous citerons entre autres, la chape de saint Mesme à Chinon; le suaire de saint Germain à Auxerre; la chape de saint Louis d'Anjou, à Saint-Maximin (Var); la chasuble de saint Yves à l'évêché de Saint-Brieuc. « De ces tissus aux tapisseries historiées ou tableaux de laine, dit M. Lacordaire (*De l'origine des tapisseries réunies aux Gobelins*), la transition a pu s'effectuer silencieusement, pendant une longue période, à l'ombre des cloîtres et des cathédrales auxquels ce genre de décoration intérieure est si parfaitement approprié. Les anciens historiens de la ville d'Auxerre attestent que saint Anthelme, évêque, mort en 840, fit exécuter de nombreux tapis pour son église. Vers 985 une véritable manufacture de *tapisseries* et de diverses étoffes était installée dans

le monastère de Saint-Florent de Saumur. « Au temps de Robert III, abbé, disent dom Martenne et dom Durand, l'œuvre ou fabrique du cloître s'enrichit de splendides travaux de peinture et de sculpture, accompagnés de légendes en vers. Ledit abbé, amateur passionné, rechercha et acquit une quantité considérable d'ornements magnifiques, tels que grands *dorserets* (dossiers) en laine, courtines, *fastiers* (dais), tentures, tapis de banc et autres ornements brodés de diverses images. Il fit faire entre autres deux *tapisseries*, d'une qualité et d'une ampleur admirables, représentant des éléphants, et ces pièces furent assemblées par des tapissiers à gages, à l'aide d'une soie précieuse. Il ordonna aussi de tisser deux dorserets en laine. Or, pendant que l'on fabriquait l'un de ces tapis, ledit abbé étant allé en France, le frère cellérier défendit aux tapissiers d'exécuter la trame par le procédé accoutumé : « Eh bien ! dirent ceux-ci, en l'absence de notre « bon seigneur, nous n'abandonnerons pas notre travail ; mais, « puisque vous nous contrariez, nous ferons un ouvrage différent. » C'est ce qu'on peut vérifier aujourd'hui. Ils firent donc plusieurs tapis, aussi longs que larges, représentant des lions d'argent sur champ de gueules (rouges), avec une bordure blanche, semée d'animaux et d'oiseaux rouges. Cette pièce unique resta chez nous comme un modèle de ce genre d'ouvrage jusqu'au temps de l'abbé Guillaume et passa pour la plus remarquable des *tapisseries* du monastère. En effet, dans les grandes solennités, l'abbé faisait tendre le tapis aux éléphants, et le prieur, le tapis aux lions. »

Un fragment de correspondance échangée en 1025, entre un évêque italien du nom de Léon et Guillaume IV comte de Poitou, atteste qu'à cette époque les *tapisseries* de Poitiers jouissaient d'une grande renommée.

Les villes de Reims, Troyes, Beauvais, Aubusson, Felletin, etc., ont également été réputées de très-bonne heure pour les ouvrages qu'elles produisaient en ce genre.

M. le baron Ch. Davillier, dans son intéressante notice : « *Une*

manufacture de tapisseries de haute lisse à Gisors », nous apprend qu'un nommé Adrien Neusse, natif d'Oudenarde, transfuge de la manufacture subventionnée de Beauvais, vint s'établir à Gisors en 1703. Il réclama de la municipalité les mêmes exemptions que le roi avait concédées à la manufacture de Beauvais, et, en reconnaissance de la libéralité avec laquelle il avait été accueilli, il lui donna, en 1708, un portrait du roi en tapisserie.

Celle-ci fut envoyée à Paris « pour y faire une bordure des plus propres et une glace par dessus pour conserver les couleurs », et, revenue douze jours plus tard, elle fut « placée sur la cheminée de l'Hôtel-de-Ville, avec plusieurs pitons et solidement, avec un rideau par dessus avec sa tringle ».

Ce portrait, avec sa bordure en bois sculpté et doré, et sa glace à biseau, a été exposé dans l'une des salles de l'Histoire de la tapisserie à l'Exposition de l'Union centrale.

Mais ce n'était pas seulement dans nos provinces de France que l'on comptait, à cette époque, des tisseurs habiles; la *Chronique des ducs de Normandie*, écrite par Dudon, au XIe siècle, nous apprend que ceux de l'Angleterre ne le cédaient à personne pour l'adresse et le goût; pour désigner quelque magnifique broderie ou quelque riche tapis, on les qualifiait d'*ouvrage anglais*. La même chronique nous fait connaître, en outre, que la duchesse Gonnor, épouse de Richard Ier, fit, avec l'aide de ses brodeuses, pour décorer Notre-Dame de Rouen, des tentures de lin et de soie ornées d'histoires et d'images représentant la Vierge Marie et des saints. La tapisserie de Bayeux, dite de la reine Mathilde, épouse de Guillaume le Conquérant, est le plus ancien ouvrage de ce genre qui nous soit parvenu.

« C'est seulement au XIIe siècle, dit Paul Lacroix (*les Arts au moyen âge*), après le retour des croisades, qui avaient mis les Occidentaux à même d'admirer et de s'approprier les merveilleux tissus de l'Orient, que l'usage des *tapisseries*, en se propageant beaucoup

plus encore dans les églises, passa dans les châteaux. Si, au milieu du cloître, les moines, pour se créer une occupation, avaient donné leurs soins minutieux à la laine et à la soie, à plus forte raison cette occupation devait-elle sourire aux nobles châtelaines confinées dans leurs manoirs féodaux. C'est alors qu'entourées de leurs servantes, comme autrefois de leurs esclaves les nobles matrones romaines, les belles dames, tout émues des récits de chevalerie dont elles écoutaient la lecture, ou inspirées par une foi profonde, se consacrèrent à reproduire, l'aiguille à la main, les légendes pieuses des saints ou les exploits des guerriers. Couvertes de touchantes histoires ou de belliqueux souvenirs, les froides murailles des grandes salles revêtaient ainsi une étrange éloquence, qui devait communiquer de beaux rêves aux esprits et de nobles élans aux cœurs. » Au XIIe siècle, on tendait autour des lits des *tapisseries* qui les enveloppaient comme une tente ; au XIVe siècle, les salles des châteaux furent presque toutes entièrement tendues de grandes *tapisseries* à franges, assez éloignées des murs pour qu'on pût se cacher dans l'espace ainsi ménagé. Ces vastes pièces, dit M. Viollet-le-Duc, étaient trop peu sûres pour la vie intime ; cela explique pourquoi dans les châteaux, on réservait souvent près des grandes pièces, de ces réduits étroits où l'on pouvait s'enfermer lorsqu'on voulait se livrer à quelque entretien secret. Vers le XIIe et le XIIIe siècle, sous l'influence des mœurs orientales, l'usage de s'asseoir sur des tapis s'était introduit dans les cours de l'Occident.

Dès cette époque aussi, on employa très-fréquemment de riches *tapisseries* pour former les tentes de guerre ou de chasse. On les déployait aussi aux jours de fête, comme par exemple aux entrées des princes, pour cacher la nudité des murailles. Les salles de festin étaient tendues de magnifiques *tapisseries* qui rehaussaient encore l'éclat des *entremets* ou *intermèdes* qu'on jouait pendant les repas. Les tournois voyaient briller autour de leurs lices et se dérouler, du haut de leurs galeries, les étoffes qui représentaient d'héroïques his-

toires. Enfin le caparaçon, ce vêtement d'honneur du destrier, étalait ses riches et brillantes images aux yeux de la foule émerveillée. Il était d'usage d'ailleurs que les *tapisseries* portassent les armoiries du seigneur pour lequel elles avaient été fabriquées, en prévision sans doute des cérémonies où elles pouvaient être exposées publiquement. Un inventaire du 21 janvier 1379, conservé à la Bibliothèque nationale et dans lequel sont consignées, en même temps que tous les joyaux d'or et d'argent, « toutes les chapelles, chambres de broderies et *tapisseries* » du roi Charles V, peut donner une idée non-seulement de la multiplicité des tentures et tapis qui faisaient partie du mobilier royal, surtout à l'hôtel Saint-Pol, mais encore de la diversité des sujets qui y étaient représentés. Un petit nombre de ces *tapisseries* sont venues jusqu'à nous; mais, parmi celles qui ont été détruites ou perdues, on peut citer : le grand tapis de la *Passion de Notre-Seigneur*, le grand tapis de la *Vie de saint Denis* et celui de la *Vie de Théseus*, le grand tapis de *Bonté et de Beauté*, le tapis des *Sept péchés mortels*, celui des *Douze mois*, celui de la *Fontaine de Jouvence*, les deux tapis des *Neuf preux*, celui des *Dames qui chassent et qui volent* (c'est-à-dire qui chassent à l'oiseau), celui des *Hommes sauvages*, celui de *Godefroy de Bouillon*; un tapis de chapelle blanc, au milieu duquel se virent « un compas et une rose », un grand beau tapis « que le roy a acheté, qui est ouvragé d'or, ystorié des *Sept sciences* et de *Saint Augustin* »; un grand drap d'Arras, représentant les *Batailles de Judas Macchabée et d'Antiochus ;* un autre représentant la *Bataille du duc d'Aquitaine et de Florence*, etc. La liste est interminable. « Et qu'on n'aille pas supposer, dit M. Paul Lacroix, que les maisons royales offraient seules le spectacle d'aussi grandes richesses. Le luxe des tapis était, on peut l'affirmer, général dans les hautes classes; luxe dispendieux s'il en fut, car, outre que l'examen de ces merveilleux travaux nous indique qu'ils ne pouvaient être acquis qu'à un très-haut prix, nous en trouvons dans les anciens documents plus d'une attestation formelle. Par exemple. Amaury de

Goire, tapissier, reçoit, en 1348, du duc de Normandie et de Guyenne, pour un « drap de laine » sur lequel se voyait le Vieil et « Nouveau Testament », 392 livres 3 sous 9 deniers. En 1368, Huchon Barthélemy, changeur, reçoit 900 francs d'or pour un « tapis ouvré » représentant la *Quête du Saint-Graal*, et en 1391, le tapis de l'*Histoire de Théseus*, mentionné plus haut, est acheté par Charles V, au prix de 1,200 livres, toutes sommes véritablement exorbitantes pour l'époque. »

Les manufactures de *tapisseries* de Flandre étaient déjà renommées au XIIe siècle ; elles prirent un très-grand développement dans les siècles suivants, et les ouvrages exécutés à Arras furent recherchés dans l'Europe. L'église de la Chaise-Dieu, en Auvergne, possède des *tapisseries* qu'on prétend avoir été fabriquées à Arras au XIVe siècle, d'après les cartons du peintre florentin Taddeo Gaddi ; elles représentent des sujets tirés alternativement de l'Ancien et du Nouveau Testament. Tel fut le succès qu'obtinrent en Italie les *tapisseries* d'Arras, qu'on donna dans ce pays le nom d'*arazzi* à tous les ouvrages de ce genre provenant d'une fabrique quelconque de Flandre. Les *arazzi* exécutés pour le Vatican sur les cartons de Raphaël sont justement célèbres. Bruxelles, Oudenarde et d'autres villes flamandes ont eu d'importants ateliers pour la confection des *tapisseries*. Le musée de Cluny possède plusieurs tapisseries de Flandre du XVe et du XVIe siècle, entre autres une suite de dix pièces (nos 1692 et 1701) représentant l'*Histoire de David et de Bethsabée*.

Vasari nous apprend que le grand-duc Côme de Médicis chargea le Bronzino, le Pontormo et Francesco Salviati, tous trois peintres de grand mérite, de dessiner des cartons qui furent reproduits par un tapissier flamand du nom de Jean Rost (*maëstro Giovanni Rosto arazziere fiamingo*) ; il ajoute que ce prince fut si enchanté de ces *tapisseries*, qu'il créa à Florence même une manufacture qui ne tarda pas à produire d'excellents ouvrages. Le duc Federico, à Mantoue, et le duc Francesco Maria, à Urbin, établirent aussi des fabri-

ques d'*arazzi*. Venise posséda également des ateliers où l'on fabriquait des étoffes historiées et des tapis où la soie et l'or se trouvaient mélangés.

En Angleterre, l'art de fabriquer des tapisseries de haute lisse fut importé par William Sheldon, vers la fin du règne de Henri VIII. Le roi Jacques Ier fonda à Mortlake, dans le comté de Surrey, une manufacture dont il confia la direction à sir Francis Crane, et l'inspection des travaux au peintre Cleen ou Cleyn, de Rostock; ce fut dans cette fabrique que, sous Charles Ier, on exécuta en *tapisserie* les sept fameux cartons de Raphaël, conservés aujourd'hui à Hampton-Court.

Les plus anciens fabricants de tapis en France portaient le nom de Sarrazinois, suivant ce que nous apprend Pierre du Pont, maître tapissier de Henri IV, dans un curieux petit recueil publié en 1632 sous ce titre : « *Stromatourgie,* ou de l'excellence de la manufacture des tapis de Turquie nouvellement établie en France sous la conduite du noble homme Pierre du Pont, tapissier ordinaire du roi ès dits ouvrages. »

Voici comment s'exprime Pierre du Pont : « Il est à présumer qu'après l'entière ruine des Sarrazins par Charles Martel, en l'an 726, quelques-uns d'iceux qui sçavoient faire de ces tapis, fugitifs ou vagabonds au possible, réchappés de la défaite, s'habituèrent en France pour gaigner leur vie et commencèrent à faire et établir une manufacture de tapis sarrazinois. De sçavoir de quelle fabrique ni de quelle méthode estoient faits lesdits tapis, on n'en peut juger, sinon que l'on voit, par une sentence de l'an 1302, que ces tapissiers sarrazinois sont institués beaucoup devant les tapissiers de haute lisse, et estoient en possession dès longtemps, mais sur leur déclin, et que lesdits tapissiers de haute lisse commençoient à naître pour ensevelir et mettre hors lesdits Sarrazinois, comme ils ont fait. »

Les tapissiers sarrasinois formaient à Paris, dans le XIIe siècle, une importante corporation qui avait ses statuts, et qui, entre autres

priviléges, avaient celui d'être exemptés de faire le guet. La sentence de 1302, dont parle Pierre du Pont, eut pour effet d'adjoindre les tapissiers de haute lisse aux Sarrasinois. En 1652, cette corporation fut encore accrue par l'adjonction d'autres corps de métiers qui n'avaient avec les tapissiers qu'une affinité très-éloignée : les couverturiers-nôtres-sergiers et les contrepointiers-coutiers. Ces trois classes jouissaient des mêmes priviléges ; le corps entier avait quatre patrons : saint Louis, sainte Geneviève, saint Sébastien et saint François d'Assise.

Nous trouvons dans la *Notice sur la manufacture des Gobelins*, de M. Lacordaire, les renseignements suivants au sujet des origines des manufactures royales de *tapisseries* en France :

La fabrication des tapisseries était exclusivement du domaine de l'industrie privée lorsque François Ier fit venir de Flandre et d'Italie quelques maîtres tapissiers et établit à Fontainebleau une fabrique de *tapisseries* de haute lisse, sous la direction de Philibert Babou, sieur de la Bourdaisière, surintendant des bâtiments royaux, et de Sébastien Serlio, son peintre et «architecteur» ordinaire. Quelques-uns des peintres appelés en assez grand nombre pour décorer le château de Fontainebleau, furent chargés de l'exécution des modèles qui étaient, pour la plupart, de simples reproductions, sur papier, des peintures faisant partie de la décoration du château. Les comptes des dépenses royales, de 1540 à 1550, font, à ce sujet, plusieurs fois mention de Claude Badouyn, comme chargé de ces sortes de travaux. Ils donnent aussi les noms de quinze maîtres tapissiers recevant du roi la soie, la laine, l'or et l'argent filés, matières premières de leur fabrication, et payés, selon leur talent, à raison de 10 à 15 livres par mois ; ils étaient sous l'inspection particulière et quotidienne des frères Salomon et Pierre de Herbaines, maîtres tapissiers du roi, ayant la garde des meubles et tapisseries du château. Les tentures françaises s'enrichirent à cette époque d'un luxe nouveau par les rehauts d'or et d'argent introduits dans leur

texture, mais plus encore par les travaux des premiers peintres du temps, parmi lesquels on compte le Primatice. Félibien signale entre autres *tapisseries* exécutées d'après les dessins de ce maître, « une tenture à l'hôtel de Condé, peinte sur de la toile d'argent, avec des couleurs claires, qui était autrefois à Montmorency ». L'impulsion donnée par François Ier à l'art des *tapisseries* ne s'arrêta pas à la création des ateliers de Fontainebleau ; par de nombreuses commandes, il sut encourager les fabriques de Paris et même celles de Flandre, desquelles il acheta, moyennant 22,000 écus, des *tapisseries* regardées alors comme les chefs-d'œuvre des ouvriers de ce pays, les *Batailles de Scipion*, d'après Jules Romain, collection que Henri II compléta quelques années après par le *Triomphe de Scipion*, exécuté en *tapisserie* sur les cartons du même peintre. Henri II conserva l'établissement fondé à Fontainebleau et confia la direction générale à Philibert Delorme, surintendant des bâtiments royaux et son architecte ordinaire ; il créa aussi à l'hôpital de la Trinité, à Paris, une fabrique de *tapisseries* qui, par suite de la concession de divers priviléges, parvint rapidement à une grande prospérité. Parmi les *tapisseries* remarquables sorties de ces nouveaux ateliers, Sauval cite celles de l'église Saint-Merry, exécutées en 1594, sur les dessins de Lorambert, par un maître tapissier nommé Dubourg. En 1597, des tapissiers de haute lisse furent installés par Henri IV dans la maison professe des jésuites, au faubourg Saint-Antoine, vacante depuis l'expulsion de ces religieux. Laurent, « excellent tapissier », dit Sauval, fut nommé directeur de cette nouvelle fabrique, et Dubourg lui fut ensuite associé. Après le rappel des jésuites, l'établissement fut transféré dans les galeries du Louvre.

Pierre du Pont fut autorisé, en 1604, à établir dans ces mêmes galeries une fabrique de tapis façon du Levant. Henri IV ne se borna pas à la création de ces divers ateliers ; il fit venir de Flandre environ deux cents ouvriers tapissiers et les installa d'abord dans quelques bâtiments encore debout du palais des Tournelles, d'où ils

émigrèrent ensuite pour aller au faubourg Saint-Germain. Sous Louis XIII, un arrêt du Conseil royal, du 17 avril 1627, accorda à Pierre du Pont et à Simon Lourdet « la fabrique et manufacture de toutes sortes de tapis, aultres ameublements et ouvrages du Levant, en or, argent, soye, laine », à la condition que « dans toutes les villes du royaume où les entrepreneurs s'établiront, ils seront tenus d'instruire dans leur art un certain nombre d'enfants pauvres, à eux confiés par les administrateurs des hôpitaux ». Le nombre de ces enfants fut fixé à cent pour la ville de Paris, et le local affecté à la nouvelle manufacture fut une vaste maison qui avait d'abord servi de fabrique de savon, située sur le bord de la Seine, non loin de Passy, sur l'emplacement actuel du quai de Billy.

Les tapis sortis de cette fabrique, la seule de ce genre qui existât en France, rivalisaient avec les productions des Gobelins; ils étaient destinés à l'ameublement des résidences royales. Piganiol de La Force cite, parmi les productions de la Savonnerie, un tapis de pied qui devait couvrir tout le parquet de la grande galerie du Louvre, et qui était composé de quatre-vingt-douze pièces.

Lors de la création des maisons destinées au *renfermement* des pauvres, on plaça à la Savonnerie un certain nombre d'enfants indigents auxquels on donnait une éducation chrétienne, en même temps qu'on leur apprenait l'art du tapissier; mais, quelque temps après la fondation de l'Hôpital général, des différends s'élevèrent entre les chefs de l'administration des pauvres, qui voulaient s'immiscer dans le gouvernement de la Savonnerie, et le directeur de cette maison. L'intervention de Colbert devint nécessaire; en 1663, ce ministre donna à la manufacture de la Savonnerie une organisation nouvelle. Vers la fin du règne de Louis XIV, cet établissement perdit de son ancienne renommée; mais, en 1713, il reprit toute son activité par les soins du duc d'Antin, surintendant, qui fit réparer les bâtiments. La chapelle avait été fondée, en 1615, par Marie de Médicis, sous l'invocation de saint Nicolas. Ce bel établisse-

ment prospéra jusqu'en 1728, époque à laquelle il fut réuni à la manufacture des Gobelins. Une partie des anciens bâtiments fut remplacée par des constructions nouvelles destinées aux magasins et à l'administration des subsistances militaires.

Comme complément des renseignements qui précèdent, nous allons indiquer les métiers employés pour la fabrication des différents genres de tapisseries, avec quelques détails techniques sur leur fonctionnement.

Tapisserie de haute lisse.

Sur les métiers de haute lisse on fait un tissu qui est formé d'une trame et d'une chaîne; mais la trame seule paraît à l'endroit et à l'envers. La chaîne, en cours d'exécution, est tendue verticalement. Les fils, parallèles les uns aux autres et dans un même plan, sont passés alternativement sur un bâton placé horizontalement, dit de croisures, de sorte que, par rapport au tapissier assis entre la chaîne et le modèle, lorsqu'il travaille, une moitié des fils est en avant, l'autre moitié en arrière de l'étoffe. Mais les fils d'arrière peuvent être tirés en avant au moyen de ficelles appelées lisses qui les embrassent et les réunissent sur une perche dite des lisses, laquelle est mobile et placée au-dessous du bâton de croisures et en dehors du métier.

La trame est enroulée sur de petits morceaux de bois, appelés broches, allongés et terminés en pointe par l'une de leurs extrémités.

Lorsqu'on veut faire le tissu, on passe la broche de droite à gauche entre les fils de devant et ceux d'arrière. Supposons-les au nombre de dix, cinq de devant, cinq d'arrière. La trame ainsi passée forme une demi-duite; elle couvre, à l'égard du tapissier, les cinq fils d'arrière; en tirant ceux-ci en avant au moyen des lisses, puis passant la broche entre les fils d'arrière et ceux d'avant, on fait une seconde demi-duite, laquelle couvre les cinq fils de devant : on presse la trame avec la pointe de la broche.

A chaque passe de trame on abat celle-ci avec un peigne d'ivoire dont les dents pénètrent entre chacun des fils de la chaîne, afin que les demi-duites superposées se touchent et cachent en conséquence la chaîne. Les cinq fils de devant et les cinq fils d'arrière sont complétement couverts par la trame en avant et en arrière, et ils sont ramenés dans un même plan.

On conçoit la possibilité de faire une figure quelconque dont le contour ou le trait sera oblique à la chaîne, lorsqu'on fera varier la longueur de chaque demi-duite, ou, si les demi-duites sont d'égale longueur, en faisant varier le point de départ de chacune d'elles ; mais évidemment le trait oblique ne sera point rectiligne ou régulièrement curviligne; il sera toujours dentelé.

D'un autre côté, la surface de la tapisserie, loin d'être plane ou unie comme celle d'une peinture, d'une mosaïque, est cannelée par les fils de la chaîne, et les cannelures sont striées par les fils de la trame qui leur sont perpendiculaires.

De cette structure il résulte que la surface d'un tissu de tapisserie de soie, par exemple, des Gobelins, faisant fond blanc, n'aura jamais le brillant d'un satin pareillement blanc, formé de fils parallèles dont la surface est aussi plane que possible ; la surface de la tapisserie présente des parties saillantes qui réfléchissent la lumière, et des stries et des cannelures qui l'absorbent en partie.

De cette double disposition de la trame et de la chaîne résultent les apparences particulières présentées par les tapisseries et qui en forment le caractère spécial.

Si on a bien compris les détails qui précèdent, on s'expliquera aisément comment l'artiste reproduit le modèle quoiqu'il ne voie que l'envers de la copie. Chaque demi-duite apparaissant à l'endroit, l'effet de la duite complète est le même à l'envers qu'à l'endroit. En outre le tapissier a toujours sous les yeux le trait noir ou rouge, tracé sur la chaîne, conformément au modèle qu'il s'agit de reproduire; ce trait lui indique l'étendue de chaque duite. Si les bouts de fil des

duites ne paraissaient pas à l'envers de la tapisserie, on pourrait dire que le tissu n'a pas d'envers.

Le métier de haute lisse est le seul dont on fasse usage aujourd'hui aux Gobelins parce qu'il se prête à toutes les exigences du modèle le plus grand, qu'il s'agisse de la grandeur des images ou du nombre des détails, et qu'il est aussi essentiellement propre au travail des tentures ou de copies de tableaux d'histoire les plus longs et les plus larges.

Tapisserie de basse lisse.

Le métier de basse lisse diffère du métier de haute lisse en ce que la chaîne est tendue à peu près horizontalement et que le tapissier est couché sur elle; il travaille aussi à l'envers comme fait le tapissier de haute lisse. Les petits morceaux de bois sur lesquels la trame est enroulée s'appellent flûtes, au lieu de broches. Il n'y a pas de trait tracé sur la chaîne, parce qu'il l'est sur un papier fixé à une table placée sous la chaîne.

Le métier de basse lisse est aujourd'hui le seul employé à la manufacture de Beauvais. Il se prête à toutes les exigences du travail le plus achevé des tapisseries pour meubles, et il permet plus de rapidité dans l'exécution.

Il a été employé aux Gobelins jusqu'en 1826; il servait concurremment avec le métier de haute lisse, en même temps qu'à la fabrication de tapisseries pour meubles. Une tentative a été faite pour travailler à l'endroit, mais elle n'a pas été heureuse. Le principal inconvénient a été la difficulté d'éviter la malpropreté causée par le contact de l'ouvrier et par la poussière.

Tapisserie de la Savonnerie.

Les tapis de la Savonnerie sont exécutés d'après un procédé de tissage absolument différent des précédents, car ces étoffes sont de

véritables velours. La structure en est fort compliquée; ni la chaîne, qui est en laine, ni la trame, qui est de fil de chanvre, n'apparaissent quand les tissus sont en place; le tapissier voit l'endroit du tapis et non l'envers; la chaîne est tendue verticalement, mais les dimensions du métier sont plus grandes.

Dans ce mode de tissage que nous allons décrire aussi, parce qu'il est peu connu, la chaîne se compose de fils de laine parallèles; le bâton de croisure sépare la série de fils d'arrière de la série de fils de devant, de sorte que chaque fil de devant correspond à un fil d'arrière.

Le tapis est commencé par ce qu'on appelle la lisière, qui est identique au tissu de la tapisserie des Gobelins. Une trame de laine est entourée sur une broche; on la passe entre des fils de devant et les fils d'arrière, de droite à gauche; c'est ce qu'on appelle *tramer*. Puis, ayant tiré les lisses à soi, on passe la trame de gauche à droite entre les fils d'arrière tirés en avant, et les fils de devant; c'est ce qu'on appelle *duiter*.

Après ce double passage de la broche, tous les fils de la chaîne sont entourés de trame à l'endroit et à l'envers. La trame, à chaque passage, est abattue ou frappée avec un peigne de fer, afin que la chaîne ne soit pas apparente.

Il s'agit maintenant de dire comment on fait le point noué de ces tapis quand la lisière est suffisamment haute. Ce point se fait avec un brin de laine enroulé sur une broche. Ce brin est presque toujours formé de cinq fils de laine et quelquefois de dix; le mélange des fils présente trois cas :

1° Les fils sont identiques; pour les fonds c'est presque toujours;

2° Les fils sont d'une même gamme de couleur, mais à des tons différents;

3° Les fils peuvent appartenir à des gammes de couleurs différentes, mais généralement on les prend du même ton.

Le mélange des fils composant un brin permet de varier, presque

à l'infini, les couleurs, non-seulement quant au ton, mais encore quant à la nuance. La laine qui sert à faire le point noué ou le brin est le seul élément du tapis qui soit visible quand celui-ci est en place.

Pour faire le nœud, on passe, de droite à gauche, la broche des brins derrière un des fils de devant. On laisse une sorte de boucle sur le devant de ce fil, en évitant de serrer dessus le brin de la broche. En tirant une lisse à soi on ramène en avant le fil de derrière voisin qui est le correspondant du premier fil de devant. C'est sur ce fil voisin, ainsi avancé, qu'on fait le nœud. Pour cela on passe la broche de droite à gauche derrière lui, et on la ramène en avant, de manière à nouer le brin autour de ce fil.

Chaque nœud est abattu avec le pouce et l'index, et les boucles sont ouvertes avec des ciseaux, ou, afin d'économiser le brin, on se sert du tranche-fil ; c'est une tige de fer cylindrique, de cinq millimètres de diamètre, terminée en lame de couteau.

Avant de faire le nœud on le dispose horizontalement à la hauteur du nœud projeté, la laine à la gauche du tapissier ; après avoir passé la broche sur un premier fil, on enveloppe la partie cylindrique du tranche-fil avec le brin, c'est ce qui remplace la sorte de boucle dont il est parlé plus haut ; puis on fait le nœud sur le fil voisin, et cette fois on passe la broche derrière le tranche-fil, tandis que la première fois la broche a passé devant pour le couvrir. On continue de la même façon de proche en proche.

Lorsqu'il y a une série horizontale de nœuds dont les broches entourent les parties cylindroïdes du tranche-fil, on tire celui-ci de gauche à droite pour les couper de manière à diviser la boucle en deux brins qui sont implantés perpendiculairement sur la chaîne.

Ainsi, dans les tapis de la Savonnerie, chaque fil de la chaîne est double, puisque chacun d'eux se compose d'un fil de devant correspondant avec un fil d'arrière, tandis que chaque fil de la chaîne est simple dans les produits des Gobelins et de Beauvais.

Lorsqu'on a achevé une série horizontale de nœuds d'une certaine longueur, il faut la consolider avec des fils de chanvre. Ceux-ci sont disposés sur deux broches ; sur l'une d'elles on a enroulé un double fil de chanvre qu'on appelle *duite;* sur la seconde on a enroulé un simple fil de chanvre qu'on appelle *trame.*

On fixe la série horizontale de nœuds en passant de droite à gauche la duite entre les fils de devant et les fils d'arrière; puis on la frappe avec le peigne pour la tasser sur les nœuds. Si on ne coupe pas la duite qui excède la longueur des nœuds qu'on veut consolider, on peut la ramener de gauche à droite dans l'intérieur du tissu.

On ramène en avant les fils d'arrière au moyen de lisses, puis on passe de gauche à droite la trame entre les fils de devant et les fils d'arrière ramenés en avant. On frappe de nouveau avec le peigne. Par ce moyen le point se trouve consolidé.

Évidemment les fils de chanvre font, avec les fils de laine de la chaîne, un vrai tissu, car chaque fil de laine est entouré de fils de chanvre. C'est ce qu'on voit parfaitement en regardant le tapis à l'envers : l'image apparaît bien, mais c'est en ras, et non en velours, et les brins de laine sont séparés par les fils de chanvre.

Quand on a plusieurs séries de nœuds, superposées et consolidées, on coupe les brins perpendiculairement à leur axe, au moyen de ciseaux à larges lames dont les branches sont contre-coudées à angle droit.

C'est par cette coupe que l'intérieur des brins de laine est mis à découvert, et qu'il présente la surface visible du tapis mis en place. Pour que l'effet soit satisfaisant, il est évident que les coupes partielles doivent être faites de manière à présenter l'effet d'une coupe unique opérée dans un même plan.

C'est dans le choix des brins de laine que le tapissier juge le plus propres à traiter un modèle donné, et dans l'art avec lequel il les fond ensemble, que réside son mérite, parce qu'il y a là autre chose qu'un travail mécanique.

De ce qui précède on peut conclure que de nos jours les manufactures des Gobelins et de Beauvais représentent la fabrication des tapisseries la plus perfectionnée quant à la beauté des effets;

Que la manufacture des Gobelins représente la fabrication des tapisseries pour tentures à la reproduction des tableaux d'histoire, et fait usage du métier à haute lisse;

Que la manufacture de Beauvais représente la fabrication des tapisseries pour meubles, et emploie le métier à basse lisse;

Et que la manufacture de la Savonnerie représente la fabrication des tapis-velours, dite façon de Turquie, la plus perfectionnée.

Et nous ajouterons que les tapisseries de Flandre contiennent 4 à 5 fils au centimètre; celles des Gobelins, 8 1/2 à 9; de Beauveau, 10 1/2 à 11; de Paris, 7 1/2; de Bruxelles, 6 1/2 et d'Alençon, 3 1/2.

Pour parler avec compétence de l'origine et de la valeur des produits de nos manufactures, on voit combien il importe de connaître d'abord les différences qui existent entre les tapisseries des Gobelins et de Beauvais, d'une part, et les tapis de la Savonnerie, de l'autre; et de distinguer ensuite les tapisseries pour tentures ou les copies de tableaux exécutées aux Gobelins d'avec les tapisseries pour meubles exécutées à Beauvais. Nous espérons que désormais nos lecteurs ne pourront plus se tromper sur ce point.

TAPISSERIES REMARQUABLES

Tapisseries d'Aix — d'Anet — d'Angers — d'Arras — d'Aulhac — d'Auxerre — de Bayard — de Bayeux — de Beauvais — de Berne — de la Chaise-Dieu — de Dijon — de Middelbourg — de Nancy — de Paris — de Reims — de Toulouse — de Valenciennes.

Tapisserie d'Aix.

Exécutée au commencement du XVIe siècle, cette tapisserie porte les armes de Henri III et de William Warham, archevêque de Cantorbéry. Elle vient d'Angleterre, mais elle avait été achetée à Paris en 1656. Elle est divisée en vingt-sept compartiments représentant les principaux traits de l'histoire de Jésus et de Marie. Elle est travaillée en laine, mélangée de soie.

Tapisseries du château d'Anet.

Ces tapisseries sont du milieu du XVIe siècle, date de la construction du château de Diane de Poitiers. Elles proviennent de la manufacture de Fontainebleau, fondée par François Ier, et que Philibert Delorme, architecte d'Anet, fut chargé, par Henri II, de diriger. Elles sont au nombre de quatre, mais elles devaient faire partie d'une suite plus considérable qui décorait une galerie ou un salon du premier étage. Elles représentent des sujets tirés de la mythologie : la *Fable d'Iphigénie*, la *Fable de Méléagre*, la *Fable de Latone* et la *Fable d'Orion ;* elles sont encadrées de bordures portant les armes de Diane de Poitiers, ainsi que les attributs et banderoles ornées d'inscrip-

tions qui caractérisent cette époque. Dans la bordure du haut est un grand cartouche contenant la description en vers français du sujet représenté par chaque tapisserie. Les montants sont composés de motifs d'architecture, entremêlés de cariatides, de figures de femmes, de chiffres et d'attributs particuliers à Diane de Poitiers. Au centre de la bordure du bas un grand cartouche à figures et inscriptions.

Hauteur, $4^{m},70$; largeur, $4^{m},10$.

Tapisserie d'Angers.

A en juger par la décoration architecturale des tableaux, par les initiales et les armes dont elle est ornée, cette tenture, dite de l'*Apocalypse*, date de deux époques, du XIVe et du XVe siècle. Cette tapisserie ne contient pas moins de quarante-deux sujets : les uns, sur fond bleu, les autres, sur fond rouge. Le premier sujet, qui est comme la préface de l'œuvre, représente un homme méditant sur l'*Apocalypse*, posée devant lui, sur un pupitre; une étoffe semée de fleurs de lis et de croix forme dais au-dessus de sa tête et dossier derrière son siége; des papillons, dont les ailes sont diaprées aux armes d'Anjou et de Bretagne, voltigent dans les airs; enfin, deux anges tiennent, au sommet de l'édifice qui abrite ce personnage, deux étendards armoriés d'Anjou et de la croix de Lorraine. La première scène apocalyptique nous montre saint Jean écoutant la voix céleste qui lui parle, et prenant le livre où il va écrire sa vision, pour l'envoyer aux sept églises qui sont sous ses yeux et que gardent sept anges. Dans le quarante-deuxième compartiment, l'ange qui doit mesurer la cité sainte tient une canne d'or ; il prend saint Jean par la main et le conduit à la Jérusalem céleste.

Tapisseries d'Arras,

DITES ARAZZI.

Célèbres tapisseries du Vatican exécutées à Arras (d'où elles ont tiré leur nom) pour décorer la chapelle Sixtine Raphaël dessina ces

tapisseries en 1515 et 1516. On a prétendu qu'elles ne furent exécutées en Flandre qu'en 1520 et qu'elles n'arrivèrent à Rome qu'après la mort de Raphaël; mais des documents authentiques prouvent qu'elles furent apportées au Vatican en 1518, et que le maître eut la joie de voir son œuvre couronnée d'un plein succès, car l'enthousiasme des Romains fut indescriptible. Vasari, parlant de ces *tapisseries*, dit « qu'elles paraissent plutôt créées par un miracle que par la main des hommes ». On croit que le Flamand Bernard Van Orley, qui avait étudié sous Raphaël, dirigea la fabrication des *Arazzi*. Ces tapisseries, dont les sujets étaient empruntés au Nouveau Testament et aux Actes des apôtres, occupent au musée pontifical une galerie particulière désignée sous le nom de *galerie des Arazzi*.

Celles qu'on admire le plus sont la *Pêche miraculeuse*, le *Massacre des Innocents* (en trois compositions); la *Guérison d'un boiteux par saint Pierre*, le *Faux Prophète Elymas*, *Saint Paul à l'Aréopage*, l'*Adoration des Mages*, l'*Ascension*, *Saint Paul et saint Barnabé dans la ville de Lystre*, *Jésus-Christ nommant saint Pierre son vicaire*, et la *Mort d'Ananias*. Les autres représentent *Saint Paul délivré de prison*, la *Résurrection*, la *Descente du Saint-Esprit*, l'*Apparition à la Madeleine*, le *Repas à Emmaüs*, la *Conversion de saint Paul*, la *Présentation au temple*, l'*Adoration des bergers*, la *Mort de saint Étienne*, et les *Vertus* (la Religion, la Justice et la Charité, avec deux lions soutenant les armes de l'Église).

Admirables au point de vue de la composition, du style des figures et de l'élévation du sujet, les *Arazzi* doivent être considérés aussi comme des chefs-d'œuvre de l'art du tisseur; sous ce rapport, ils font le plus grand honneur et à l'ancienne fabrique d'Arras, qui les a produits, et aux artistes flamands sous la direction desquels ils ont été exécutés. Non-seulement les moindres détails de costumes et d'accessoires sont rendus avec une merveilleuse perfection, mais l'expression des figures, le modelé des parties nues du corps, la dégradation et l'harmonie des teintes ne laissent rien à désirer. Peu

s'en est fallu que l'on ait eu à déplorer la perte de ces précieux morceaux, enlevés une première fois par les bandes du connétable de Bourbon au moment du sac de Rome ; sous Clément VII ils furent rendus par les soins du connétable de Montmorency. Vendus en 1798, par le gouvernement pontifical pressé par le besoin d'argent, à des Juifs qui se disposaient, assure-t-on, à les détruire, après en avoir enlevé les fils d'or, le cardinal Braschi parvint à en obtenir la restitution. Depuis cette époque les *Arazzi* n'ont pas quitté le Vatican, et Pie VII, jaloux de leur conservation, décida qu'on ne les emploierait plus, comme par le passé, à décorer les portiques de ce palais le jour de la solennité du *Corpus Domini.*

Les cartons de Raphaël ont eu un sort moins heureux. Abandonnés dans quelque recoin d'une fabrique d'Arras, après l'achèvement des *Arazzi*, ils furent achetés, d'après les conseils de Rubens, par Charles Ier, roi d'Angleterre, qui chargea un certain Cléen de les reproduire par la tapisserie. Puis on les relégua de nouveau dans l'obscurité. Les recherches ordonnées par le roi Guillaume pour les découvrir ne furent qu'en partie couronnées de succès. Sept cartons seulement furent trouvés dans un coffret, mais ils étaient tellement détériorés qu'une réparation parut indispensable. Ce travail délicat fut confié au peintre anglais Kook, qui s'en acquitta avec talent. Tels qu'ils sont aujourd'hui, ces sept cartons sont un des plus beaux ornements de la galerie d'Hampton-Court ; ce sont ceux qui représentent la *Pêche miraculeuse*, *Jésus instituant Pierre vicaire de son église*, la *Mort d'Ananias*, *Saint Paul à Lystre*, le *Faux Prophète Elymas*, *Saint Paul à l'Aréopage* et la *Guérison des boiteux.*

Les *Arazzi* du Vatican ne furent pas les seuls qui furent exécutés d'après les cartons de Raphaël. Le musée de Berlin en possède neuf, dont sept sont les copies des cartons d'Hampton-Court ; les deux autres retracent le *Martyre de saint Étienne* et la *Conversion de saint Paul.* Entourées de riches encadrements et abritées par de somptueux

rideaux, ces neuf tapisseries garnissent les parois de la vaste rotonde qui sépare le vestibule des salles de tableaux.

La galerie de Dresde possède six *Arazzi*, sur sept qui furent envoyés à l'électeur Frédéric le Sage ; ces six tapisseries, reproduisant les cartons d'Hampton-Court (la septième qui manque représentait la *Mort d'Ananias*), ont été retrouvées, en 1790, par le baron de Racknitz.

Tapisseries d'Aulhac,

AU PALAIS DE JUSTICE D'ISSOIRE (PUY-DE-DÔME).

Ces tapisseries qui, pendant la Révolution, furent enlevées à une habitation d'Aulhac et transportées à Issoire, sont malheureusement très-détériorées. Elles représentent des épisodes de la guerre de Troie et paraissent avoir été exécutées dans la seconde moitié du xve siècle. La composition en est très-remarquable pour l'époque.

Hauteur, 4^{m},33 ; largeur, 2^{m},33.

Tapisserie d'Auxerre,

DITE DE SAINT-ÉTIENNE.

Quatre scènes se partagent cette tenture qui appartient à l'Hôtel-Dieu d'Auxerre. La première représente le corps de saint Étienne abandonné au lieu de son martyre et exposé aux bêtes ; deux anges transportent au ciel l'âme du saint diacre. Dans le deuxième compartiment, on voit « comment Gamahel (Gamaliel), occultement, pour la crainte des Juifs, porta le corps de saint Étienne en la ville nommée Capharmagala et le mit en son sépulchre. » Dans la troisième scène, le prêtre Lucien, pendant son sommeil, est averti trois fois par Gamahel du lieu où repose le corps de saint Étienne. La quatrième scène nous montre Lucien révélant sa vision à Jean, évêque de Jérusalem. Les armoiries de J. Baillet, évêque d'Auxerre à la fin du xve siècle, se trouvent sur une colonne et sur un puits qui séparent deux des scènes.

Tapisserie du château de Bayard.

La *tapisserie* du château de Bayard, comme celle d'Aulhac, représente des héros de l'*Iliade*. On y voit Penthésilée, reine des Amazones, venant au secours de Troie, et reçue par Priam et sa cour; cette même reine combattant contre Diomède, tandis que Philoménès est aux prises avec Ajax, fils de Télamon; Pyrrhus armé chevalier, avec tout le cérémonial du moyen âge. Ces diverses scènes sont rendues d'une façon expressive ; les figures sont belles, les costumes riches et élégants.

Cette *tapisserie* décora longtemps la grande salle du château de Bayard, près de Grenoble ; elle fut transportée à Lyon, où elle a été achetée par M. Jubinal, qui en a publié la description et le dessin dans son ouvrage intitulé : les *Anciennes tapisseries historiées, ou collection des monuments les plus remarquables de ce genre qui nous soient restés du moyen âge, à partir du* XIe *jusqu'au* XVIe *siècle inclusivement* (Paris, 1838, 2 vol. in-folio).

Hauteur, 4m,33; largeur, 2m,33.

Tapisserie de Bayeux.

C'est le plus ancien ouvrage de ce genre que l'on connaisse. Elle représente l'histoire de la conquête de l'Angleterre par Guillaume de Normandie, en une série de scènes dont chaque sujet est indiqué par une inscription latine. La série commence au départ d'Harold de la cour d'Édouard, et se termine à la bataille de Hastings. Les figures d'un dessin rude et barbare, mais pleines d'expression dans les attitudes, sont brodées sur une toile de lin, avec des laines de huit couleurs différentes : bleu léger et bleu foncé, rouge, jaune, vert foncé et vert léger, noir, couleur Isabelle. Ces couleurs sont loin d'être exactement réparties selon la nature des objets. A l'intérieur des figures la laine est posée à plat et reprise ensuite par des points de chaînettes ; les contours, les articulations, les plis des vêtements

sont arrêtés par une espèce de cordonnet ; les contours des chairs sont simplement indiqués par un trait bleu, rouge, jaune ou vert. Les scènes historiques n'occupent qu'une hauteur de 33 centimètres, et sont comprises entre deux bordures où sont figurés des animaux réels ou fabuleux, des chasses, des épisodes de la vie rustique, etc. M. Frankh Rede Fowke, dans sa magnifique publication (Londres, 1875, in-4 avec 79 planches), s'exprime ainsi sur cette *tapisserie* : Le monument conservé à Bayeux est une bande de toile de plus de 230 pieds de longueur sur environ 20 pouces de largeur, sur laquelle l'histoire de la conquête normande est tracée à l'aiguille, à l'aide de fils de laine de huit couleurs différentes. On y compte 72 compartiments ou scènes dans lesquels figurent 623 personnes, 202 chevaux et mulets, 55 chiens, 505 animaux différents, 37 bâtiments, 41 vaisseaux et barques et 49 arbres; ce qui donne un total de 1,512 objets. Le côté historique de la *tapisserie* est, en grande partie, compris dans une longueur de 13 pieds et quelques pouces, au-dessus et au-dessous de laquelle se trouvent deux bordures contenant des lions, des oiseaux, des chameaux, des minotaures, des dragons, des sphinx, quelques-unes des fables d'Ésope et de Phèdre, des scènes de manége, de chasse et de pêche, etc. Parfois la bordure entre dans la trame de l'histoire et contient des allusions allégoriques aux scènes qui y sont retracées. Suivant la tradition, qui existe encore à Bayeux, cette *tapisserie* serait l'œuvre de la reine Mathilde. Une autre hypothèse lui attribue une origine anglaise; elle est fondée surtout sur l'orthographe de certains mots comme *ceastra*, *franel*, *œligyva*, etc.

D'autres veulent que cet ouvrage qui, depuis les temps les plus reculés, appartient à la cathédrale de Bayeux, ait été fabriqué par les ordres de l'évêque Odon, frère de Guillaume le Conquérant, dont le portrait y figure plusieurs fois. La plupart des archéologues s'accordent à considérer la *tapisserie* de Bayeux comme une œuvre de XIe siècle, et ils en donnent pour motif l'absence de chaperon aux faucons, auxquels on ne commença à en mettre que vers 1200 ; les

deux V au lieu du W, la ressemblance des lettres avec celles que l'on voit sur les monuments du XIe siècle, la conformité des costumes, des armes, etc. Tout indique que cette merveilleuse broderie fut probablement exécutée à Bayeux, pour l'évêque Odon, par des ouvriers du pays.

Cette *tapisserie* faillit être détruite sous la Révolution, par des soldats du train, qui voulaient la couper pour emballer des effets militaires. Transportée à Paris par ordre de Napoléon Ier, elle fut rendue plus tard à la ville de Bayeux, qui vota, en 1839, la construction de la galerie de l'Hôtel-de-Ville, où elle est maintenant exposée.

Elle a été plusieurs fois dessinée et reproduite, notamment dans les *Monuments de la Monarchie française* de Montfaucon; dans les *Antiquités Anglo-Normandes* de Ducarel; dans les *Anciennes tapisseries historiées* de M. A. Jubinal, etc.

Tapisseries de Beauvais.

Guillaume de Hollande, évêque de Beauvais, de 1444 à 1462, fit don à sa cathédrale de *tapisseries* de haute lisse qui ornèrent le chœur de cette église jusqu'au XVIIIe siècle. Plusieurs pièces de cette décoration ont péri; les fragments qui ont été conservés représentent des *Actes de saint Pierre apôtre*. Un de ces fragments appartient au musée de Cluny et porte l'inscription suivante, qui indique le sujet : « *Comment l'ange mena saint Pierre hors de la prison d'Hérode.* » Les autres fragments que conserve la cathédrale de Beauvais se distinguent, ainsi que le précédent, par la richesse des costumes et le naturel des physionomies. D'autres *tapisseries* de la première moitié du XIVe siècle, et que l'on croit provenir des manufactures d'Arras, mais qui pourraient bien avoir été fabriquées à Beauvais même, sont relatives à la fondation de diverses villes des Gaules et offrent les figures des personnages plus ou moins apocryphes auxquels ces fondations sont attribuées, tels que Belgius, roi des Gaulois, fondateur de Beauvais; le Phrygien Pâris, fondateur de Paris;

Lugdus, roi des Celtes, fondateur de Lyon ; Remus, frère de Romulus, fondateur de Reims. Dans un compartiment on voit une carte géographique avec des noms de contrées et de rivières, ainsi orthographiées : le Rhin, Souisse, Savoye, Méditerranée, Loyre, Aquitaine, Gironde, Gascogne, France, Seine, Bretaigne, Normandie, Picardie, Angleterre, Flandres, Artois, Holende, Ardene.

Tapisseries de Berne.

Elles sont au nombre de dix. Six proviennent du butin fait à Granson et à Morat (1476) et paraissent remonter à la première moitié du xve siècle ; elles représentent l'*Adoration des Mages*, le *Jugement de Trajan*, *Saint Grégoire de Nazianze arrachant par ses prières l'âme de cet empereur aux enfers*, *César passant le Rubicon*, etc. Les quatre autres datent de la première partie du xvie siècle et représentent la *Vie de saint Vincent*. Ces *tapisseries*, d'une exécution remarquable et d'une belle conservation, sont exposées dans le chœur de la cathédrale de Berne les jours de solennité, notamment le jour de l'ouverture de la diète helvétique.

Tapisseries de la Chaise-Dieu.

Les archéologues les plus autorisés s'accordent à penser que ces tapisseries ne remontent pas au-delà du commencement du xvie siècle ou de la fin du xve. Elles portent les armoiries de Jacques de Saint-Nectaire, dernier abbé régulier de l'abbaye de la Chaise-Dieu, et furent données par lui à ce monastère en 1518. Mais il est permis de croire qu'elles ont été exécutées sur les cartons d'un artiste italien, et peut-être même en Italie, à Florence et à Venise ; les figures ont une élégance d'attitude et une noblesse de type qu'on ne trouve pas dans les œuvres des écoles du Nord. Le travail de *tapisserie* est riche et délicat ; le tissu est fait au métier avec des fils de laine, de soie, d'or et d'argent. Ces *tapisseries* sont au nombre de quatorze, dont trois, de forme carrée, ont 3 m. 33 en tous sens, et

représentent la *Naissance,* la *Mort*, et la *Résurrection du Christ.* Une quatrième a 8 m. 50 de longueur sur 2 mètres de hauteur. Les dix autres ont 6 mètres seulement sur 2 et sont divisées chacune en trois compartiments séparés par des colonnettes ; celui du milieu est presque toujours occupé par un trait de l'histoire du Christ, et les deux autres par des scènes de l'Ancien Testament, qui sont la figure du Nouveau. Des inscriptions latines expliquent et commentent les sujets.

Tapisserie de Dijon.

Elle représente trois épisodes du *Siége de Dijon par les Suisses en* 1513. La première composition indique le commencement du siége par les armées alliées de Suisse et d'Allemagne, dont les chefs, Jacques de Watteville et Ulric de Wirtemberg, sont à cheval et couverts de leurs armures, sur le devant de la scène ; près d'eux le seigneur de Vergy, à la tête des volontaires comtois, dirige le feu de l'artillerie contre les remparts de Dijon, où une brèche est déjà pratiquée, et sur lesquels flotte l'étendard de La Trémouille. La milice dijonnaise se dispose à repousser l'assaut, sous les ordres du grand écuyer Jean de Bessey et des seigneurs d'Arcelot, d'Arc-sur-Thil et d'Auvillars. Au fond, on aperçoit les clochers des églises de Dijon. La deuxième composition est relative à la cessation des hostilités, qui fut attribuée à l'intercession de la sainte Vierge ; l'image de Notre-Dame-de-Bon-Espoir est portée processionnellement en grande pompe sur les remparts de Dijon ; le clergé est revêtu des habits sacerdotaux les plus magnifiques ; les principaux magistrats, suivis des dames de la ville et des bourgeois, forment un cortége brillant et nombreux. Le fond de la *tapisserie* offre la vue de l'église des Jacobins et de l'église de Notre-Dame. Sur le devant l'armée assiégeante s'apprête à la retraite. Le troisième sujet nous fait voir l'ennemi opérant définitivement cette retraite ; un cheval blanc est chargé de deux coffres de fer, que l'on suppose avoir été destinés à

contenir l'or qui séduisit les Suisses et leur fit lever le siége; au deuxième plan, des gentilshommes et des notables de Dijon se constituent comme otages entre les mains des chefs des armées bernoise et impériale; au fond, dans l'intérieur de l'église Notre-Dame, La Trémouille, gouverneur de la Bourgogne, prie devant l'image de la Vierge.

Ces trois compositions sont séparées par des colonnes ornées de guirlandes; au-dessus des chapiteaux et dans le champ même des tableaux, on voit un chiffre que quelques auteurs ont cru être la marque du tapissier, mais qui, selon une opinion mieux fondée, serait le chiffre de l'amiral Philippe Chabot, qui gouverna la Bourgogne quelques années après la levée du siége de 1513, et qui pourrait bien avoir fait la commande de cette *tapisserie*. Le style du dessin montre que cet ouvrage a été fabriqué peu après l'événement qu'il retrace. Les compositions si riches de détails et les figures si pleines de naïveté rappellent tout à fait les miniatures françaises du commencement du XVIe siècle et de la fin du XVe. Cette tapisserie appartenait anciennement à l'église Notre-Dame de Dijon; tombée entre les mains d'un brocanteur à la fin du siècle dernier, elle fut rachetée par M. Ranfer de Bretomère, maire de Dijon de 1802 à 1806, et placée dans une des salles de l'Hôtel-de-Ville; depuis, elle a été transportée au musée.

Longueur, 9^{m},93; largeur, 2^{m},73.

Tapisserie de Middelbourg.

Cette pièce est divisée en trois panneaux représentant les victoires des Zélandais sur les Espagnols en 1574; des légendes en vers latins expliquent chacun des sujets. Cette intéressante *tapisserie*, exécutée en 1593 par Jean de Maegt, de Middelbourg, était autrefois placée dans le palais des États de la province de Zélande. Elle a figuré à l'Exposition universelle de 1867, à Paris, dans la galerie de l'histoire du travail.

Tapisserie de Nancy.

Elle comprend deux sujets tout à fait distincts : l'un *Assuérus révoquant son édit contre les Juifs* en présence d'Esther, d'Aman et de Mardochée ; l'autre est une allégorie qui a pour objet de montrer les inconvénients de la bonne chère. Les personnages de cette dernière scène portent leur nom écrit sur eux; les amphitryons se nomment : *Dîner, Souper, Banquet ;* les convives : *Passe-temps, Bonne-Compagnie, Gourmandise, Friandise, Je-Boy-à-Vous, Je Plaise d'autant, Acoustumance ;* lesdits convives sont attaqués après le repas par de forts vilains personnages : *Apoplexie, Paralysie, Pleurésie, Colicque, Esquinancie, Idropisie, Jaunisse, Gravelle* et *Goutte ;* ils sont secourus par *Sobriété, Pilule, Clistère,* etc. Les inscriptions en caractères gothiques expliquent les scènes. L'histoire est malheureusement incomplète et le dénoûment perdu : la *tapisserie* ayant subi, à diverses époques, des coupures et des interpolations. Les costumes, les ornements, le mobilier, le style même de l'ouvrage appartiennent au xve siècle. Cette *tapisserie* décorait la tente de Charles le Téméraire, lorsque ce prince vint assiéger Nancy (1477), elle fut prise par les Lorrains. Elle décora le palais des ducs de Lorraine jusqu'à Charles IV, qui en fit don à sa cour souveraine. Elle est placée aujourd'hui dans le musée historique Lorrain.

Longueur, 25 mètres; hauteur, 4 mètres.

Tapisseries de Paris.

Le musée de Cluny possède un certain nombre de *tapisseries* historiées d'un grand prix provenant de diverses fabriques. Au Louvre est une *tapisserie* qui a appartenu à Richelieu et que Charles X a achetée au peintre Revoil ; elle représente un *Miracle de saint Quentin* et mesure 8 m. 33 de longueur sur 4 mètres de hauteur. Elle est encadrée par une magnifique bordure composée de feuillages, de fleurs, de fruits et de divers ornements. Les vête-

ments, les types et les caractères même de l'exécution semblent assigner à cet ouvrage une origine flamande.

Parmi les chefs-d'œuvre que contient la galerie des Gobelins, nous citerons le portrait de Louis XIV, par Rigaud (dont l'original est au Louvre), exécuté sur la tapisserie par M. Collin, et qui est un tour de force; l'*Assomption*, du Titien, vaste composition qui mesure 7 mètres de haut, s'y voit également, rendue avec un grand bonheur (l'original de ce dernier tableau est à Venise); la reproduction de plusieurs toiles de Boucher, tableaux délicats, gracieux, difficiles à rendre à cause de leurs tons clairs, rosés, insaisissables ; une tête de *Nicolas Poussin*, par Marie Gilbert, etc.

Tapisseries de Reims.

Ces tapisseries se composent de dix pièces ; elles ont été données, en 1531, à l'église de Saint-Remi, par Robert de Lenoncourt, archevêque de Reims.

En voici les sujets : la *Naissance de saint Remi*, ses *Aumônes*, ses *Miracles ;* la *Bataille de Tolbiac*, le *Baptême de Clovis*, l'*Histoire de saint Genebaut* et *Clovis punissant un meunier peu respectueux envers saint Remi ; Saint Remi ressuscitant un mort*, plusieurs autres actes de ce saint; la *Peste de Reims*, et, enfin, la *Glorification de saint Remi.* Ces *tapisseries*, remarquables par l'entente du travail, la composition animée et pittoresque des divers sujets, l'habileté avec laquelle les figures sont dessinées, ont été gravées en 1838, d'après les dessins de Victor Sansonnetti. La cathédrale de Reims possède d'autres *tapisseries*, données en 1530, par Robert de Lenoncourt, et représentant la *Vie de la Vierge.*

Tapisserie de Toulouse.

Cette *tapisserie* appartient aujourd'hui à la cathédrale d'Angers. Elle décorait autrefois l'église Saint-Saturnin de Toulouse, et représente trois scènes de la vie de saint Saturnin, évêque de cette ville.

Dans le premier compartiment, on voit Jésus-Christ admettant saint Saturnin au nombre de ses soixante-douze disciples, et, au fond, le *Crucifiement*, *la Résurrection*, *l'Ascension*, *la Descente du Saint-Esprit* et la *Pêche miraculeuse*. Le deuxième sujet, les *Adieux de saint Pierre* et de *saint Saturnin*, *Saint Paul disant à saint Saturnin de prêcher l'Évangile* et *saint Saturnin bâtissant* une église. La troisième scène est le *Martyre de saint Saturnin*. Des pilastres chargés de grotesques encadrent ces compositions.

Tapisserie de Valenciennes.

Elle représente un *Tournoi :* douze chevaliers, bardés de fer et montés sur des chevaux richement caparaçonnés, s'attaquent à grands coups de dague ; les lances courtoises ont été rompues et leurs débris jonchent l'arène. L'ordonnance générale de cette composition est parfaite, une grande harmonie règne entre ses diverses parties ; les lois de la perspective, fort souvent oubliées dans les *tapisseries*, sont ici complétement observées. On a placé dans la bordure vingt écussons où l'on a cru distinguer, autant que l'a permis l'altération des couleurs, les armoiries de quelques maisons du pays de Liége et des provinces rhénanes. Cette *tapisserie* avait été fabriquée en Flandre au xve siècle ; découverte en 1830 par M. Vitet, dans un grenier de l'Hôtel-de-Ville, elle occupe aujourd'hui une des grandes salles de cet édifice.

Largeur, 5^{m},50 ; hauteur, 5 mètres.

TOILES PEINTES

Toiles peintes du xve siècle. — Toiles peintes imitant les tapisseries anciennes. — Leur application à la décoration intérieure. — Du contraste des couleurs. — Des bordures.

Malgré l'incroyable quantité de produits qui sont sortis de nos manufactures nationales ou de celles des pays voisins, les tapisseries qui ont une valeur artistique réelle sont très-rares; ce qui leur donne parfois une valeur énorme et toujours hors de proportion avec les ressources des amateurs. Puis, la difficulté de les utiliser pour la décoration de nos habitations modernes, à cause de leurs dimensions irrégulières, fit qu'on chercha à obtenir leur équivalent par des procédés plus expéditifs et moins coûteux. On pensa donc à faire des toiles peintes sur lesquelles on étendit directement les couleurs. On ne fit en cela qu'imiter ce qui avait été fait déjà au xve siècle, car l'Hôtel-Dieu de Reims est en possession d'un grand nombre de toiles peintes, qui datent de cette époque, M. Vitet est le premier qui les ait signalées au monde savant; voici en quels termes il en parle dans un rapport : « Les tentures de l'Hôtel-Dieu de Reims ne sont pas des tapisseries, mais de grandes toiles peintes destinées probablement à servir de modèle aux ouvriers qui fabriquaient les tapisseries. Ces toiles ont pour la plupart été peintes au milieu du xve siècle. Le dessin est franc et fait à la volée, la couleur jetée avec adresse et sans hésitation ; ce sont des tableaux d'un grand prix, indépendamment de tout intérêt historique et de tout mérite de rareté et de sin-

gularité. L'Hôtel-Dieu de Reims possède encore aujourd'hui vingt-sept compositions dont les sujets se rattachent : onze, à des scènes des *Mystères de la Passion ;* sept, aux scènes de la *Vengeance de Notre-Seigneur Jésus-Christ ;* dix, au *très-excellent et saint mystère du Vieil Testament.* Trois panneaux sont des *portraits d'apôtres.* »

On ne sait à quelle époque l'Hôtel-Dieu de Reims s'est trouvé en possession de ces monuments. Il est plus que vraisemblable qu'ils ont été sinon légués, au moins déposés en cette maison par le chapitre de Notre-Dame, au profit de qui les tapisseries étaient exécutées.

Ce qu'il y a de certain, c'est que depuis longtemps ces toiles sont considérées comme faisant partie du mobilier de l'Hôtel-Dieu.

La peinture à l'huile a été appliquée sur des tissus et souvent combinée avec des effets de tissage sous Henri II, Louis XIII et Louis XIV ; on en trouve la preuve dans les comptes de cette époque, où les toiles et les couleurs sont mentionnées.

La grande tapisserie de Louis XIV, retrouvée aux Tuileries et conservée au Garde-Meuble, donne une idée de ce genre de peinture.

De semblables pratiques artistiques étaient depuis longtemps tombées dans l'oubli ; il y avait donc un grand intérêt à les en faire sortir à une époque comme la nôtre, où le goût se montre de plus en plus dans toutes les classes de la société, et à mettre à la portée du plus grand nombre cette nouvelle source de plaisirs élevés, de jouissances délicates.

Mais tout était à faire dans cette partie du vaste domaine de l'art. Créer des tissus spéciaux dont le grain fût la reproduction fidèle des tapisseries d'origines déterminées, et des couleurs, à la fois solides et brillantes, s'appliquant avec facilité sur ces mêmes tissus.

Les difficultés de ce double problème ont été résolues. Les couleurs sont trouvées, et ainsi qu'on le verra au cours de cet ouvrage, on peut maintenant se procurer des toiles fabriquées en v de cette peinture, douées d'une souplesse exceptionnelle et remplissant complétement le but qu'il fallait atteindre. Elles existent en

quinze ou vingt genres différents; toutes ces étoffes sont obtenues sur des largeurs inusitées afin de pouvoir donner satisfaction aux besoins les plus larges. Des explications ultérieures montreront l'utilité de pouvoir disposer de semblables dimensions et d'une aussi grande variété.

Nous croyons donc rendre un service réel aux peintres, aux décorateurs et aux architectes, en leur donnant la possibilité de créer de belles tentures peintes qui auront tous les mérites des tapisseries les plus harmonieuses de couleurs et les plus réussies de dessin avec tous les autres avantages inhérents à ce genre de décoration, sans avoir l'inconvénient d'être aussi rares et aussi coûteuses.

Un avantage capital aussi de ce mode de décoration, c'est la possibilité de faire immédiatement une œuvre originale, à laquelle l'imitation la meilleure ne peut jamais être comparée. Pour s'en convaincre, il suffit de se rappeler les copies les plus belles qui font la réputation des Gobelins : on sent que le tapissier, malgré toute son habileté, reste traducteur de la pensée et de l'œuvre d'autrui.

Une des causes qui contribueront, certainement, dans une grande mesure, à ce réveil de l'amour des belles œuvres, a été le remplacement du banal papier peint par ces toiles peintes qui sont le thème tout trouvé d'une décoration vraiment artistique, pour couvrir les murailles de tentures. Chacune de ces tapisseries peintes aura sa valeur propre, parce qu'elle aura été faite à un exemplaire, et ornera d'autant mieux qu'elle aura été conçue et peinte pour la destination spéciale à remplir.

De nos jours on a quelquefois trop sacrifié l'ornementation intérieure des édifices au luxe extérieur, comme si le contraire n'était pas plus logique. Nous croyons que le moment d'une réaction est venu, et que les architectes qui donnent tant de preuves d'habileté quand les circonstances les y invitent, feront une plus grande application dans les décorations intérieures des tapisseries peintes contre lesquelles rien ne peut lutter comme goût, élégance, harmonie, somptuosité et même bon marché.

Du contraste des Couleurs.

Les peintres aussi bien que les tapissiers, on ne doit pas perdre cette considération de vue, doivent être tout à fait familiarisés avec cette loi physique qu'on appelle loi du contraste des couleurs. Le principe du contraste est l'inverse du principe du mélange. Ainsi, lorsque le jaune et le bleu convenablement mélangés donnent du vert; une étoffe orangée, juxtaposée à une étoffe bleue, paraît plus orangée, et celle-ci paraît plus violetée.

Comme ce phénomène se produit toutes les fois où deux couleurs sont vues simultanément, on sent combien l'observation de la loi qui comprend ces cas nombreux importe à tous les artistes qui emploient les couleurs.

Sans elle il est impossible qu'un peintre copie avec connaissance de cause, avec conscience de ce qu'il fait, les couleurs d'un modèle quelconque, parce que ces couleurs, par leur vision simultanée, produisent une sensation différente de ce qu'elles produiraient si elles étaient vues isolément.

Les phénomènes de contraste, classés en contraste simultané, contraste successif, et contraste mixte, ont permis, il y a déjà plus de trente ans, à M. Chevreul, de donner à l'enseignement de la perception des couleurs une certitude dont il manquait auparavant.

Maintenant on sait que le contraste de deux couleurs juxtaposées porte à la fois sur le ton et la couleur. Quand, par exemple, deux couleurs juxtaposées sont à des tons différents, la plus foncée paraît plus foncée qu'elle n'est en réalité, et l'autre plus claire également qu'elle ne l'est aussi en réalité.

Si les couleurs appartiennent à des gammes différentes, elles nous affectent comme si la complémentaire de l'une s'ajoutait à l'autre. Les physiciens appellent couleurs complémentaires les deux couleurs, optiquement pures, dont le mélange donne des blancs. Si les couleurs juxtaposées sont le jaune et le bleu, le violet complémentaire du jaune

s'ajoute au bleu, et l'orangé complémentaire du bleu s'ajoute au jaune; du moins ce sont les sensations que nous éprouvons des couleurs juxtaposées, sensations dont on est encore loin d'avoir trouvé une explication physiologique satisfaisante.

Cette loi du contraste donne seule les moyens de faire que des dessins blancs ou gris, sur fond de couleur, ne paraissent pas teintés de la couleur complémentaire de ce fond. Ce moyen consiste à teinter le blanc ou le gris de la couleur du fond. Comme un dessin blanc et surtout gris, sur un fond bleu, paraît roux, en le teintant de bleu on fait disparaître le roux.

Qu'on n'oublie pas ces remarques, ainsi que les suivantes, quand on voudra faire des tapisseries peintes comme celles dont nous parlons plus loin; l'artiste ou l'amateur ne doit jamais les perdre de vue. Il doit aussi se rappeler qu'il importe, dans le choix des modèles propres à la tapisserie, d'avoir égard à ce fait et à l'impossibilité où l'on est de limiter les formes aussi bien qu'on le fait en peinture. La conséquence est que les modèles doivent offrir, autant que possible, des couleurs franches, et les contrastes des couleurs et de tons concourir à rendre les formes distinctes à une distance où les cannelures et les sillons de la tapisserie disparaissent. Une tapisserie, ou une tapisserie peinte, exécutée dans un système contraire à celui qui vient d'être indiqué, aura toujours le défaut d'être trop sombre.

Charmer le regard, conduire l'esprit par l'intermédiaire de visions enchanteresses, dans le pays des songes, voilà ce que cherchent les Orientaux, et voilà ce qu'ils trouvent dans leurs tapisseries. La couleur en fait l'agrément principal. L'ornementation y est empruntée à la nature, mais au moyen d'une interprétation qui fait une large place à la fantaisie. Les arabesques, les méandres, les entrelacs y sont savants, jamais pédants. La géométrie joue un grand rôle dans l'agencement des lignes, mais sur ces combinaisons, les tons les plus riches répandent à profusion leurs chauds rayons de lumière.

Déjà les Orientaux fabriquaient les plus beaux tapis alors que l'Europe occidentale ne connaissait pas, même de nom, la tapisserie. Nos premiers modèles nous sont donc venus de l'Orient. Malheureusement nous les avons délaissés. Oubliant les conditions premières d'une technologie ornementale par excellence, de nos tapisseries nous avons fait des tableaux.

Il est vrai que les plus grands peintres, toutes proportions gardées entre les hommes et les époques (Mantegna à la fin du XVe siècle, Raphaël au commencement du XVIe, Rubens dans la première partie du XVIIe, et Boucher au XVIIIe), ont prodigué leur génie, et, àdéfaut de génie, leur talent, à peindre des cartons de tapisserie. Mais ces compositions, qu'on le sache bien, étaient conçues exprès pour les manufactures de la Flandre ou des Gobelins. En vue de cette destination spéciale, les maîtres avaient fait leurs réserves; ils avaient procédé le plus possible par teintes plates; les couleurs étaient simples plutôt que composées. Les cartons eux-mêmes ressemblaient à de la tapisserie, et il est certain que des tapisseries faites d'après eux ne ressembleront jamais à des tableaux. Voilà l'essentiel. Il ne faut pas confondre les genres; il faut laisser à chaque chose sa physionomie propre. Une tapisserie qui ne paraît plus une tapisserie est un produit bâtard qui n'a pas de nom dans la langue des arts. En procédant ainsi, on fait du même coup deux mauvaises choses : une mauvaise tapisserie et un mauvais tableau.

Inspiré des mêmes idées, on possède maintenant l'expérience des effets que peuvent produire les tapisseries, ajoutons les imitations de tapisseries; depuis longtemps on les emploie à la décoration intérieure, mais la plupart de celles qu'on voit actuellement sont plus ou moins passées; il y aurait donc avantage à faire usage de produits qui brilleraient de l'éclat des couleurs les plus fraîches. Des œuvres originales pourraient être faites sans sortir néanmoins du style choisi pour la décoration intérieure d'un monument ou d'une habitation. Enfin, en faisant entrer plus largement ce mode de

décoration dans les ameublements, on trouverait un public parfaitement préparé par la mode même à accueillir de la manière la plus favorable des tentatives de ce genre.

Des Bordures.

Aux amateurs qui se sont déjà adonnés à faire des tapisseries peintes pour orner les parois d'un appartement, ou pour faire des panneaux décoratifs, nous dirons, pour les guider dans leurs compositions, que selon que les sujets des tapisseries sont des compositions à personnages ou simplement des prétextes à ornementation pure, les bordures ont une importance toute différente. Sur ce point nous rapporterons les idées de M. Darcel :

« Presque toujours les bordures ont joué un grand rôle dans la composition des tapisseries. Si, au moyen âge, elles étaient nulles ou se réduisaient à une mince lisière sans effet, plus tard les tapisseries les mieux réussies ne paraissaient pas être achevées quand elles n'étaient pas encadrées dans une bordure faisant partie de la composition générale.

« A la Renaissance les bordures s'élargissent. Elles sont variées à l'infini et composées d'ornements plus ou moins imités de l'antique, combinés avec des figures. Généralement on oppose de petits motifs aux figures de grande proportion du sujet central, mais en ayant soin de donner plus de fermeté à certaines parties par des ornements à une autre échelle. Le milieu des bordures horizontales, et surtout les angles, y sont marqués par des écus et par des médaillons qui interrompent aussi parfois les bordures verticales.

« Sous Louis XIV les bordures verticales, sous forme de fleurons, furent en faveur pendant quelques instants ; elles étaient commandées par le désir d'user les compositions en longueur, destinées à décorer des trumeaux trop étroits. Plus tard on y trouve de petites figures qui s'y combinent de la façon la plus charmante avec des rin-

ceaux grêles, de délicats enroulements qu'interrompent des parties droites ou brisées; ils s'enlèvent sur un fond où l'or domine, avec une coloration généralement plus claire que le sujet. »

Il était nécessaire de donner ces indications aux artistes qui peuvent être chargés de composer ou de faire des ameublements complets en tapisseries peintes pour placer dans un édifice d'un style donné. L'artiste amateur surtout, qui se sera donné une tâche de ce genre, s'y intéressera à tel point qu'il la mènera rapidement à bonne fin.

Faciliter les moyens de pratiquer les arts, c'est contribuer à en répandre les jouissances et les désirs; c'est contribuer aussi à relever les esprits en apportant une part d'impulsion au progrès de l'humanité, car les statues de tous les faux dieux auxquels celle-ci est venue tour à tour apporter ses hommages, ont été successivement renversées de leurs piédestaux; nous ne devons conserver que les images de ces deux divinités immortelles : la *Science* et l'*Art*. La première donne les plus grands biens physiques, et l'autre les satisfactions intellectuelles les plus élevées.

DEUXIÈME PARTIE

LEÇONS PRATIQUES

SUR

LA PEINTURE EN IMITATION

DES TAPISSERIES

PAR LES COULEURS LIQUIDES

ET LES TEINTURES

MATÉRIEL DE L'ATELIER

ET

OPÉRATIONS PRÉLIMINAIRES

Avant d'entrer dans le détail technique du procédé de peinture que nous nous proposons de traiter, il nous paraît utile de donner quelques renseignements sur les objets qui sont nécessaires pour bien opérer, et nous allons, par une description aussi succincte que possible, indiquer l'usage de tout ce qui doit composer le matériel d'un atelier.

Le Chevalet.

Le chevalet mécanique est celui auquel on doit donner la préférence. C'est le seul pouvant supporter des toiles de toutes grandeurs.

Pour les dimensions d'une grandeur exceptionnelle, on peut fixer en haut de la tige une traverse de bois de la largeur du châssis sur lequel on a à travailler ; on attache celui-ci après cette traverse, et on obtient ainsi, pour le châssis, une fixité qui est absolument nécessaire.

Le Châssis.

Le châssis est indispensable pour tendre la toile ; il doit être fait comme les châssis à tableaux, c'est-à-dire que le bâtis doit être évidé, afin que la toile n'y adhère que par l'angle des bords extérieurs. Il doit toujours avoir sur chaque sens quelques centimètres de plus que la grandeur du sujet que l'on veut peindre.

Enfin, si le châssis doit excéder un mètre, il faut le consolider avec des traverses en croix pour maintenir sa rigidité, car la toile, mouillée par la couleur, se resserre et peut faire gauchir le châssis.

Le châssis à clefs peut aussi être utilement employé ; il permet de retendre la toile à volonté.

Il reste bien entendu que la toile doit toujours être isolée des bois du châssis pour éviter le coulage de la couleur entre elle et ces derniers, ce qui gâterait tout le travail en cours d'exécution.

La Toile.

Les toiles dites *toiles Binant* sont celles adoptées ; étant tissées avec des fils apprêtés pour le genre de peinture qui nous préoccupe, elles ont une affinité toute particulière pour les couleurs liquides.

Leurs grandes largeurs variées permettent d'entreprendre toutes sortes de décorations de n'importe quelle dimension. Elles existent en différents types ou grains différents.

Celles à grains carrés, par exemple, servent :

Les n°s 11 et 17, pour imiter les anciennes tapisseries à point fin et irrégulier ;

Le n° 12, pour les anciennes tapisseries à point carré, dont la fameuse tapisserie de Bayeux est un des plus beaux types ;

Les n°s 15, 16, 19, 20 et 21, dits *points Gobelins*, ainsi que les n°s 13 et 14, côtelés, petites et grosses côtes, — conviennent à tous les autres genres de tapisseries, depuis les tapisseries Flamandes, de

Saumur, de Fontainebleau, etc., jusqu'à nos tapisseries des Gobelins, de Beauvais et d'Aubusson.

Pour les tapisseries Flamandes :

De 2 mètres et au-dessus, on prendra les n°s 14 et 21 ;

De 1^{m},50 à 2 mètres, le n° 16 ;

Au-dessous de 1^{m},50, les n°s 13 et 15.

Pour les tapisseries de Beauvais, des Gobelins et d'Aubusson (haute lisse et basse lisse, bien entendu) :

De 2 mètres et au-dessus, on prendra le n° 16 ;

De 1 mètre à 2 mètres, les n°s 13 et 15 ;

Au-dessous de 1 mètre, les n°s 19 et 20.

Nous nous servons également des côtelés laine et des côtelés soie dant les n°s 20 *ter* et 15 *ter* pour la laine et 20 *bis* pour la soie correspondent aux n°s 20 et 15 des toiles.

Lorsque la copie qu'on doit reproduire doit être de la grandeur de l'original, ce qu'il y a de mieux à faire est de prendre la toile qui contient par centimètre le même nombre de fils que cet original.

Les toiles, si l'on en fait provision, doivent être tenues dans un endroit sec à l'abri de la poussière, et il est bon de battre tous les deux ou trois jours celle sur laquelle on travaille.

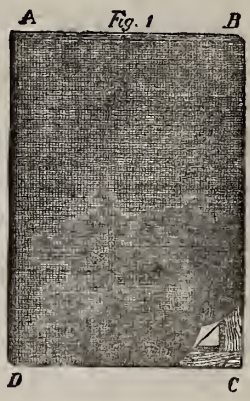
TENDAGE DE LA TOILE SUR LE CHASSIS.

Après avoir fait choix de la toile on la coupe de façon à ce qu'elle excède de 4 à 5 centimètres environ les dimensions du châssis.

Puis on l'étend sur une table ou sur un parquet propre, et on pose le châssis dessus, le côté évidé du côté de la toile, bien entendu, et on fixe les quatre angles au moyen de petits clous dits semence, qu'on n'enfonce pas entièrement. On en place un au milieu et aux angles de chacun des côtés pour maintenir la toile.

On peut alors relever le châssis et le tenir dans une position verticale pour finir de tendre la toile, ce qu'on fait en enfonçant des semences de cinq en cinq centimètres. Lorsque l'un des côtés est fixé, on continue par le côté opposé, en opérant de même pour les deux autres.

Il est très-important, surtout pour les toiles Gobelins, de les tendre de façon à ce que les nervures ou côtes conservent bien leur position droite et parallèle aux bords du châssis. On y parvient facilement en procédant ainsi : Soit le châssis A B C D (fig. 1). Après avoir cloué



la toile aux angles et au milieu, on dresse le châssis pour fixer le côté A B *droit fil*, en tendant légèrement de A à B.

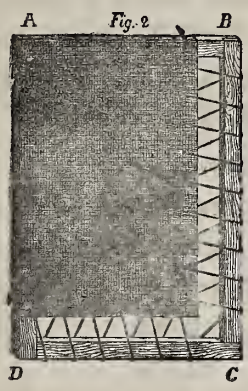
On enlève la semence provisoire du milieu de A D et celles de l'angle D; on tend l'angle D en tirant sur A B et on fixe définitivement cet angle. On tend ensuite en C sur B de façon à ce que, entre C et B, il y ait le même nombre de nervures ou côtes qu'entre A et D; on cloue en C D en suivant le fil indiqué, et on finit ensuite les côtés A D et B C.

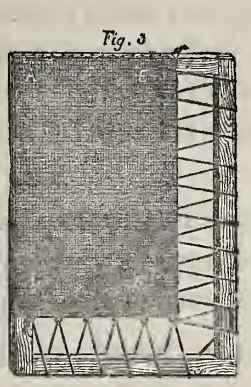
Il faut avoir soin de ne pas exagérer la tension de la toile, car en peignant, l'humidité la ferait trop tendre, les fils se désagrégeraient et ne retiendraient plus la couleur. Il faut surtout s'abstenir de mouiller la toile pour la tendre; les pliures, lorsqu'il y en a, ne s'effacent pas au tendage, mais au cours du travail : l'humidité que produisent les couleurs les fait disparaître.

Lorsque l'on travaille beaucoup, on arrive à avoir une collection de châssis de diverses grandeurs, et s'il arrive qu'un motif à peindre

exige des dimensions autres que celles des châssis que l'on possède, on en prend alors un plus grand que le sujet à reproduire, et on procède de la manière suivante pour tendre la toile.

Soit une toile AEFG (fig. 2) et un châssis plus grand ABCD.





On fait sur les deux côtés E F et F G de la toile, un point d'arrêt en surjet pour l'empêcher de s'effiler. Puis on fixe les deux côtés A E et A G sur le châssis, comme à la précédente opération, avec de la ficelle ordinaire passée dans un carrelet, et dont on a préalablement attaché un des bouts en B, on fait un passé de la toile au châssis de cinq en cinq centimètres. On tend ensuite la toile en tirant sur la ficelle à chaque point en ayant soin, ainsi qu'il a déjà été expliqué, que le fil C F du bord de la toile soit partout à égale distance du bord D G du châssis.

Lorsque l'on opère sur des toiles Gobelins ou côtelées, on cloue les bords de la toile EF et GF (fig. 3) sur une tringle en bois de trois centimètres de largeur sur deux centimètres d'épaisseur environ. On passe le carrelet près de la tringle comme en E F, ou, ce qui est préférable encore, dans des pitons placés à l'avance sur l'épaisseur de la tringle comme en G F. Le tirage s'opérant sur les tringles qui commandent la toile dans toute sa hauteur et sa lar-

geur, on évite ainsi les ondulations qui se produisent par le tirage des ficelles, et on conserve aux nervures ou côtes de la toile le parallélisme qu'elles doivent toujours conserver.

Bien entendu les côtes des toiles doivent être mises dans le sens de la largeur du motif à copier et non dans celui de la hauteur. Cette règle ne souffre d'exception que pour les bordures qui peuvent être peintes dans l'un ou l'autre sens du grain, ce qui permet d'utiliser les chutes de toiles que l'on mettra à côté pour cet usage.

Les Couleurs.

On trouve dans le commerce deux sortes de couleurs.

Les unes appelées *Couleurs liquides*, marque **J.S.**, ont les mêmes dénominations que celles employées pour la peinture à l'aquarelle.

Les autres, désignées sous la marque M, sont de véritables teintures et portent en partie les noms des teintures employées pour la coloration des laines à tisser les tapisseries.

On peut mélanger entre elles, soit les couleurs liquides marque **J. S.**, soit les teintes marque M, mais il ne faut pas mélanger les couleurs avec les teintures, ce qui donnerait sous tous les rapports un mauvais résultat. Nous indiquons au reste plus loin chacun des procédés.

NOMENCLATURE DES COULEURS LIQUIDES ET DES TEINTURES

Couleurs liquides, marque J. S.

Jaune de chrome clair,	Rouge de Saturne,
Jaune d'or chrome foncé,	Vermillon,
Jaune de cadmium,	Garance.
Terre d'Italie,	Violet bleu,
Terre de Sienne naturelle,	Violet pourpre,
Terre de Sienne brûlée,	Bleu turquoise,
Terre d'ombre,	Bleu de cobalt,
Terre Cassel,	Outremer,
Brun rouge,	Bleu de Prusse,
Brun Van-Dyck,	Indigo,

Vert végétal,
Vert émeraude,
Vert printemps,
Vert de Prusse,
Laque carminée,
Sépia colorée,
Payn's Grey,
Noir d'ivoire,
Carmin,
Vert olive,

Teintures, marque M

Jaune pâle,
Jaune moyen,
Laque jaune,
Jaune orange,
Ecarlate,
Rose n° 1,
Rose n° 2,
Carmin,
Rouge,
Laque violette,
Magenta,
Outremer,
Cobalt,
Gros bleu,
Brun de Venise,
Brun sépia,
Marron,
Noir,
Vert jaune,
Vert ancien,
Vert turquoise,
Vert bleu.
Stil de grain brun.
Sienne naturelle,
Terre d'Italie claire,
Terre d'Italie foncée,
Rouge indien.

Le Médium-Tapisserie.

Le Médium-Tapisserie est un produit qui existe déjà à l'état de suspension dans toutes les teintures, il ne sert pas pour les couleurs.

Il s'emploie dans les cas suivants :

Pour les dégradations de tons qui s'obtiennent par l'addition d'eau, il faut en ajouter un peu pour refixer la couleur dégradée ;

Aux tons composés par des mélanges, il est nécessaire d'en ajouter aussi, mais dans une proportion moindre ;

Enfin, dans les cas où la toile employée est insuffisamment préparée dans le tissage et a une tendance à trop absorber la couleur et la faire filer, il s'agit d'ajouter un peu de *médium* à la couleur en procédant par progression jusqu'à ce que le degré soit trouvé. Un peu de pratique suffit pour apprécier facilement les proportions de son emploi.

Les Pots.

Les pots doivent être en porcelaine ou en terre vernissée, le métal devant être rigoureusement exclu.

Ces pots seront droits et sans rebords, ceux qui servent aux confitures ainsi que ceux employés par la droguerie et la parfumerie sont excellents pour cet usage,

Plusieurs dimensions sont nécessaires :

N° 1, de 3 centimètres de hauteur;
N° 2, de 4 »
N° 3, de 8 »
N° 4, de 10 » (deux).

Dans l'un de ces derniers on mettra l'eau destinée à étendre les mélanges.

Dans l'autre, l'eau destinée au lavage des pinceaux.

Cette eau devra être fréquemment renouvelée.

Les Bouteilles et les Flacons.

Les bouteilles et les flacons doivent être en verre blanc.

Deux sortes sont nécessaires :

La première, d'une contenance d'un décilitre environ, est destinée à la réserve des couleurs ou des teintures, elle constituera le magasin dans lequel on puisera au fur et à mesure de la consommation.

La deuxième, des flacons de petite dimension destinés à rester dans la palette et dont le goulot doit être assez large pour que les brosses puissent y pénétrer facilement.

Les bouteilles et les flacons doivent être bouchés à l'émeri. Le bouchon de liége doit être rigoureusement rejeté ; il reste collé aux parois du goulot, et, lorsqu'on veut l'enlever, il se casse et laisse des impuretés qui altèrent la couleur.

Les bouchons à l'émeri doivent même être frottés avec un corps

gras pour empêcher leur trop grande adhérence; le suif est excellent pour cet usage.

Les bouteilles de la réserve doivent toujours rester bien bouchées; quant aux flacons on peut sans inconvénient les laisser débouchés pendant la durée d'une séance.

Lorsque l'on a des mélanges à faire, il faut éviter autant que possible de tremper alternativement les brosses dans l'un et l'autre flacon, le mieux est de verser les couleurs sur la palette afin d'éviter de salir inutilement la couleur.

Inutile d'ajouter que chaque fois qu'un flacon est vide il doit être soigneusement nettoyé avant d'être rempli.

Les Brosses.

Il faut trois pinceaux en martre, demi-longs, de trois grosseurs différentes.

Ces pinceaux serviront à faire les traits et quelques fines retouches dans les travaux de petite dimension.

Une demi-douzaine de brosses rondes en soie, courtes, de diverses grosseurs comme celles à peindre à l'huile ; ces brosses sont destinées au rechampissage des contours et à coucher les petites teintes.

Six brosses, dites brosses à tapisserie, d'une fabrication spéciale

Fig. 4

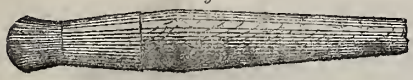


Fig. 5

(fig. 4), pour les grandes teintes des arbres, des ciels, des terrains, des vêtements, etc.

Quelques brosses, en soies courtes (fig. 5), complètent l'assortiment; elles servent à faire pénétrer la couleur dans les grains de la toile.

Toutes ces brosses, choisies aussi dures que possible, ne deviennent véritablement bonnes que lorsqu'elles sont un peu usées.

Il faut autant que possible se servir des mêmes brosses pour les mêmes gammes; ainsi les brosses qui ont servi aux tons verts ne doivent pas être employées pour les jaunes vifs et les rouges, ce qui aurait l'inconvénient de salir tous les tons.

Quatre séries de brosses dans chaque genre sont suffisantes :

Une pour les verts;
Une pour les bruns;
Une pour les bleus;
Et une pour les rouges et les jaunes.

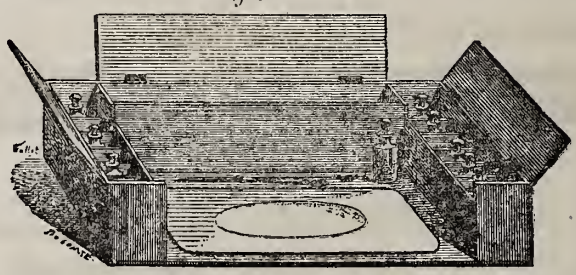
Les Éponges.

Deux éponges de moyenne grosseur, mais de belle qualité, sont nécessaires; elles doivent être fermes. L'une servira à laver sur la toile, l'autre à étancher les brosses.

La Palette.

La palette se compose généralement d'une planchette en bois autour de laquelle sont ménagées des cases dans lesquelles on classe

Fig 6



dans un ordre déterminé les flacons ou les pots qui contiennent les couleurs (fig. 6). Ces flacons ou pots doivent toujours rester dans le même ordre.

Les brosses se placent devant les cases ou dans une boîte séparée, ce qui est préférable.

Au milieu de la palette un plateau creux en porcelaine ou une glace dépolie sur le côté non dépoli de laquelle on fait les mélanges peu abondants, tels que les essais et les retouches finales.

Les pots, contenant les teintes, sont rangés devant les cases. Sur la droite sont les deux pots à eau et les éponges.

Table à peindre.

Nous avons imaginé pour notre genre de peinture une table-palette sur laquelle tous les objets nécessaires sans exception, peuvent être rangés sur des tablettes. (Fig. 7.)

Cette table sert en même temps de palette. Elle peut être montée sur roulettes pour en faciliter le déplacement, suivant les exigences du travail[1].

Appui-main.

L'appui-main est tellement connu, que nous ne le mentionnons ici que pour en recommander l'usage et nous élever contre la mauvaise habitude de certaines personnes qui appuyent directement leurs mains sur la toile.

1. On trouve aussi dans le commerce des boîtes à peindre avec tiroir et dont le couvercle sert de palette ; le tout, monté sur pied à roulettes, peut contenir couleurs, brosses, toiles et tous les accessoires nécessaires.

Du Papier et du Poncis.

L'esquisse du sujet qui doit être reproduit doit toujours être faite d'avance sur du papier bulle nommé *bulle à piquer.*

Ce papier se trouve dans le commerce, soit en feuilles, soit en rouleaux ; c'est ce même papier qui sert pour le poncis.

Lorsque l'on copie une tapisserie ou un modèle peint, et que cette copie doit être faite dans la dimension de l'original, on peut faire un calque qui servira de poncis. Le papier dioptique qui existe en grandes feuilles et en rouleaux est suffisant dans la plupart des cas; cependant, pour les tapisseries un peu effacées, on est quelquefois obligé d'avoir recours au papier végétal qui est beaucoup plus transparent et plus solide que le précédent.

Lorsque l'un ou l'autre de ces deux papiers sera employé, et que les calques devront servir d'esquisse, on devra piquer son dessin à l'envers, c'est-à-dire du côté opposé au dessin, et, par conséquent, à la surface sur laquelle on doit frotter la ponce. Les piqûres formant râpe du côté de la face du dessin accrochent mieux la ponce et marquent mieux le dessin que les papiers trop lisses piqués à l'endroit.

Le Piquoir.

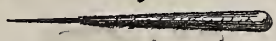
Le piquoir est tout simplement une aiguille enfoncée par la tête dans un morceau de bois, un manche de brosse, par exemple.

Après avoir mis le papier bien à plat sur une couverture de laine pliée en double, on pique les traits du dessin en tenant l'aiguille bien perpendiculaire. Le dessin se trouve ainsi reproduit de l'autre côté du papier par une série de trous qui doivent être assez rapprochés pour que le dessin soit bien marqué, sans toutefois que la proximité des trous fasse couper le papier.

On trouve maintenant dans le commerce des piquoirs tout faits

appelés *pointes à calquer* (fig. 8), qui sont montés de façon à pouvoir changer les aiguilles lorsqu'elles se cassent, ce qui arrive souvent.

Fig. 8

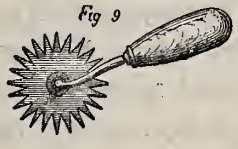


On ne saurait trop insister sur la nécessité de tenir le piquoir bien perpendiculaire, sinon la poudre ne traverserait pas les trous.

La Roulette.

La roulette à piquer ressemble à une molette d'éperon dont la tige est fixée dans un manche en bois (fig. 9).

Fig 9



Au lieu de mettre le dessin à piquer sur une couverture, on l'applique sur une planchette en bois tendre; du peuplier sans nœuds convient parfaitement pour cet usage; on promène la roulette sur les traits du dessin en l'appuyant assez pour que les trous soient bien marqués.

La roulette ne peut s'employer pour les petits détails; mais pour les grandes lignes droites, celles d'architecture, les grandes lignes courbes et méplates de troncs d'arbres, les grands plis de vêtements, etc., elle est très-utile et accélère notablement le travail assez ennuyeux du piquage. Il faut une certaine habitude pour se servir de ce petit instrument dont le seul défaut est d'écorcher un peu le papier.

La Poncette.

La poncette se fait avec un carré de toile un peu usée, mais sans trous, dont les interstices de la chaîne et de la trame forment tamis.

On étale sur ce chiffon une poudre impalpable, soit noire, soit de toute autre couleur. Relevant les angles et les côtés du chiffon, on les réunit par une ficelle et on forme ainsi un tampon (fig. 10); il ne

Fig. 10

faut pas trop serrer la poudre dans la toile, elle ne se tamiserait plus qu'avec difficulté.

Pour poncer un dessin, on frotte avec la tête de ce tampon sur le papier piqué que l'on a fixé sur la toile à peindre à l'aide de quelques clous, dits punaises, posés sur les bords du châssis. On doit appuyer modérément, de façon à laisser un certain jeu à la poncette ; la poudre, passant au travers du chiffon et des trous du dessin piqué, se pose alors sur la toile et indique le trait ; il faut frotter avec soin et éviter les tapotements, ce qui aurait l'inconvénient grave d'étaler la poudre sur la toile et de rendre les traits diffus.

La poudre de charbon de bois, finement écrasée et bien tamisée, doit être préférée à toutes autres ; elle est assez adhérente à la toile pour permettre de passer le dessin au trait, et elle s'efface bien lorsque ce dernier est terminé. Nous apprécierons plus loin l'importance de cet avantage.

Lorsque la partie sur laquelle on doit poncer un dessin est trop foncée pour que la poudre de charbon soit visible, on se sert de *talc*, c'est la seule poudre blanche possible ; la craie ne s'efface pas, le blanc d'Espagne ne traverse pas le linge de la poncette, et la chaux, outre que sa poussière est désagréable à respirer et pique les yeux, elle altère les couleurs. Le plâtre à mouler peut aussi être employé pour cet usage, mais à la condition que la poncette soit tenue constamment à l'abri de l'humidité.

Si l'on doit opérer sur des toiles fines et très-blanches, telles que

les Gobelins nos 13, 15, 16, 19 et 20 du carnet des *toiles Binant*, on se sert d'une poudre grise qu'on obtient en mélangeant de la cendre de bois et de la poudre de charbon. Cette poudre, qui doit être également bien tamisée, ne salit pas le trait.

Les Punaises.

La punaise est une petite pointe d'acier rivée dans une rondelle de cuivre. Elle sert à fixer momentanément les papiers, modèles ou poncis. Deux ou trois douzaines suffisent pour un atelier.

DES GAMMES DE TON

ET LEUR PRÉPARATION

On appelle gammes de tons la série des nuances diverses d'une même coloration.

Ainsi, par exemple, étant donnée une coloration bleue, la gamme de cette coloration sera composée d'une série de nuances commençant au bleu le plus clair possible pour se terminer au bleu le plus intense que l'on puisse obtenir, en passant par une graduation dont on pourra plus ou moins multiplier les échelons.

Nous allons indiquer, planche I, les gammes des tons qui sont nécessaires pour l'exécution des modèles donnés dans cet ouvrage.

Suivant les modèles qu'on voudra copier, on prendra dans ces gammes les tons que nous indiquons à chaque leçon et on voudra bien, pour leur préparation, se reporter aux indications suivantes :

GAMME VERT BLEU

AVEC LES COULEURS LIQUIDES *Marque* **J. S.**	AVEC LES TEINTURES *Marque* M

PREMIER TON (clair)

Terre de Sienne naturelle. Jaune de chrome clair. Vert olive. Eau pure (beaucoup).	Jaune pâle. Brun sépia. Eau pure (beaucoup). Médium, suivant la quantité de couleur.

DEUXIÈME TON (local)

Même mélange que le premier ton, sauf plus de terre de Sienne, plus une pointe d'outremer.	Outremer, jaune pâle. Brun sépia, très peu. Eau en moins grande proportion que ci-dessus. Médium.

TROISIÈME TON (à tailler)

Outremer. Sienne naturelle. Payn's Grey. Jaune de chrome.	Outremer. Jaune moyen. Eau en petite quantité. Médium

QUATRIÈME TON (à repiquer)

Bleu de Prusse. Outremer. Terre d'Italie.	Outremer. Jaune moyen. Brun sépia. Pas d'eau ou très peu. Médium.

GAMME VERT JAUNE

AVEC LES COULEURS LIQUIDES *Marque* **J. S.**	AVEC LES TEINTURES *Marque*
PREMIER TON (clair)	
Terre de Sienne naturelle.	Jaune orange.
Jaune de chrome.	Jaune pâle.
Vert olive.	Brun sépia.
Eau (moins que dans la gamme bleue).	Eau et médium.
DEUXIÈME TON (local)	
Bleu de Prusse (peu).	Gros bleu.
Sienne naturelle	Outremer, très peu.
Vert végétal.	Jaune moyen.
Eau.	Eau et médium.
TROISIÈME TON (à tailler)	
Bleu de Prusse.	Gros bleu.
Vert végétal.	Jaune moyen.
Sienne naturelle (très peu).	Brun sépia.
Sienne brûlée (très peu).	Eau et médium.
Eau.	
QUATRIÈME TON (à repiquer)	
Terre de Cassel.	Marron.
Sienne brûlée.	Noir.
Vert végétal.	Outremer, un peu.
	Pas d'eau.

GAMME CHAUDE

AVEC LES COULEURS LIQUIDES *Marque* **J. S.**	AVEC LES TEINTURES *Marque*

PREMIER TON (clair)

Terre de Sienne naturelle (peu).	Jaune moyen, peu.
Terre de Cassel.	Brun sépia.
Payn's Grey (peu).	Eau et médium.
Eau.	

DEUXIÈME TON (local)

Sienne naturelle.	Jaune orange.
Sienne brûlée.	Brun sépia.
Terre de Cassel (peu).	Brun de Venise.
Eau.	Eau et médium.

TROISIÈME TON (à tailler)

Sienne brûlée.	Brun de Venise.
Terre de Cassel.	Brun sépia.
	Peu ou pas d'eau.

QUATRIÈME TON (à repiquer)

Terre de Cassel.	Marron.
Outremer.	Noir.
Carmin.	Rouge.

GAMME ROSE

AVEC LES COULEURS LIQUIDES *Marque* **J. S.**	AVEC LES TEINTURES *Marque*
PREMIER TON (clair)	
Laque carminée.	Rose n° 1.
Brun rouge.	Rouge.
Terre d'ombre.	Brun sépia.
Eau pure (beaucoup).	Eau pure (beaucoup).
DEUXIÈME TON (local)	
Laque carminée.	Rose n° 1.
Brun rouge.	Brun sépia
Terre d'ombre (peu).	Eau pure.
Eau pure (peu).	
TROISIÈME TON (à tailler)	
Laque carminée.	Rose n° 2.
Terre d'ombre (très peu).	Brun sépia.
Eau pure (très peu).	Eau pure (peu).
QUATRIÈME TON (à repiquer)	
Carmin.	Rose n° 2.
Terre d'ombre.	Brun de Venise.
Eau pure (très peu).	Carmin (peu).
	Eau pure (très peu).

GAMME ROUGE

AVEC LES COULEURS LIQUIDES *Marque* **J. S.**	AVEC LES TEINTURES *Marque*
PREMIER TON (clair)	
Brun rouge. Cadmium (très peu). Eau (beaucoup).	Rouge. Jaune pâle (très peu). Eau (beaucoup).
DEUXIEME TON (local)	
Vermillon. Laque carminée. Eau (peu).	Ecarlate. Rose n° 2. Eau.
TROISIÈME TON (à tailler)	
Vermillon (très peu). Carmin. Eau (peu).	Ecarlate (peu). Rose n° 2. Carmin (peu). Eau (peu).
QUATRIÈME TON (à repiquer)	
Carmin. Vermillon (peu). Terre de Cassel. Pas d'eau, ou très peu.	Ecarlate. Carmin. Marron. Pas d'eau, ou très peu.

GAMME JAUNE

AVEC LES COULEURS LIQUIDES *Marque* **J. S.**	AVEC LES TEINTURES *Marque* M
PREMIER TON (clair)	
Jaune de chrome. Eau, beaucoup.	Jaune pâle. Eau, beaucoup.
DEUXIÈME TON (local)	
Jaune de chrome. Jaune d'or. Eau.	Jaune moyen. Eau.
TROISIÈME TON (à tailler)	
Jaune d'or. Cadmium, peu. Eau.	Jaune moyen. Jaune orange. Laque jaune. Eau.
QUATRIÈME TON (à repiquer)	
Terre de Sienne naturelle. Cadmium, peu Eau (très peu).	Terre de Sienne naturelle. Jaune moyen. Jaune orange (très peu). Eau.

GAMME DES CHAIRS

AVEC LES COULEURS LIQUIDES *Marque* **J. S.**	AVEC LES TEINTURES *Marque* M
PREMIER TON (clair)	
Jaune de chrome. Vermillon (très peu). Laque carminée (très peu). Eau, beaucoup.	Jaune pâle. Rose n° 1. Eau, beaucoup.
DEUXIÈME TON (1/2 teinte)	
Bleu de Prusse. Payn's Grey. Jaune d'or (très, très peu). Eau, beaucoup.	Gros bleu. Vert turquoise (très, très peu). Eau, beaucoup.
TROISIÈME TON (à tailler)	
Jaune d'or. Laque carminée. Terre d'ombre. Eau.	Jaune moyen. Rouge. Brun sépia. Eau.
QUATRIÈME TON (à repiquer)	
Jaune d'or. Terre d'ombre. Carmin (très peu). Peu ou pas d'eau.	Jaune moyen. Rouge. Brun sépia (beaucoup). Peu ou pas d'eau.

GAMME DES BLEUS

AVEC LES COULEURS LIQUIDES *Marque* **J. S.**	AVEC LES TEINTURES *Marque*
PREMIER TON (clair)	
Outremer. Cobalt. Eau	Outremer. Cobalt. Eau.
DEUXIÈME TON (local)	
Cobalt. Bleu de Prusse. Eau.	Cobalt. Gros bleu. Eau.
TROISIÈME TON (à tailler)	
Cobalt. Bleu de Prusse. Terre d'ombre (peu). Peu d'eau.	Cobalt. Gros bleu Brun sépia (peu). Peu d'eau.
QUATRIÈME TON (à repiquer)	
Bleu de Prusse. Terre d'ombre. Eau (peu).	Gros bleu. Marron. Eau.

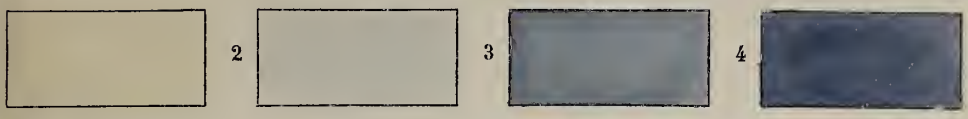
GAMME AUXILIAIRE

AVEC LES COULEURS LIQUIDES *Marque* **J. S.**	AVEC LES TEINTURES *Marque* M
PREMIER TON	
Payn's Grey. Jaune de chrome. Eau, beaucoup.	Jaune moyen. Marron. Noir (très peu). Eau.
DEUXIÈME TON	
Terre de Sienne naturelle. Payn's Grey (peu). Jaune d'or (peu). Eau (peu).	Terre de Sienne naturelle. Marron. Noir. Jaune moyen. Eau.
TROISIÈME TON	
Terre de Sienne naturelle. Cadmium. Terre d'ombre naturelle. Peu d'eau.	Terre de Sienne naturelle. Jaune orange. Brun sépia (très peu). Peu d'eau.
QUATRIÈME TON	
Terre de Cassel. Carmin. Outremer. Noir d'ivoire. Mêler ensemble et laisser concentrer en tenant le flacon ouvert à la chaleur.	Brun de Venise. Noir. Outremer. Rouge. Mêler ensemble et laisser concentrer en tenant le flacon ouvert à la chaleur.

TABLEAU DES GAMMES DE TONS

Pl. I.

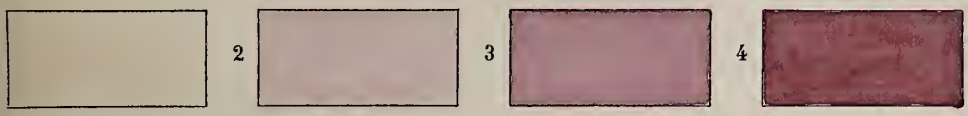
GAMME DES VERTS BLEUS.



GAMME DES VERTS JAUNES.

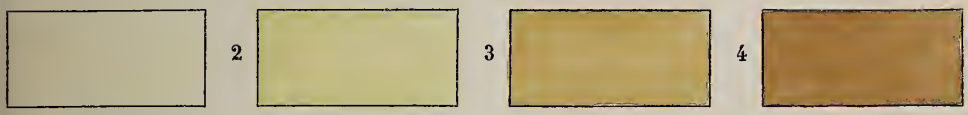
GAMME CHAUDE.

GAMME ROSE.

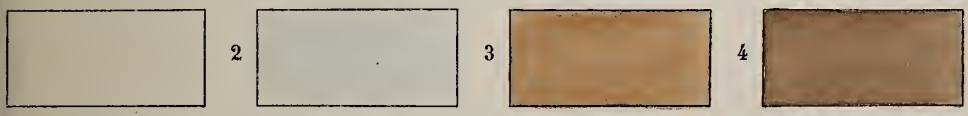


GAMME ROUGE.

GAMME JAUNE.



GAMME DE CHAIRS.



GAMME BLEUE.

GAMME AUXILIAIRE.

PEINTURE SUR TOILES SOUPLES

ET TISSUS DIVERS

EN

IMITATION DE TAPISSERIES

PROCÉDÉ AUX COULEURS LIQUIDES, MARQUE J. S

OU AUX TEINTURES MARQUE M (1).

EXÉCUTION DE LA VERDURE (Pl. VI)

PREMIÈRE LEÇON

Pour copier le paysage (pl. VI), qui est la reproduction d'une verdure flamande, voici comment il convient de procéder :

La peinture devant avoir 1 mètre de largeur sur 1 m. 50 de hauteur, il faut tendre une toile sur un châssis de 1 m. 05 sur 1 m. 55, afin d'avoir quelques centimètres de marge pour fixer la peinture à sa place définitive après exécution.

La toile étant bien tendue, ainsi qu'il a été expliqué, on fixe dessus une feuille de papier bulle de même dimension, à l'aide de punaises piquées sur les bords du châssis ; cette feuille de papier est destinée à faire le poncis.

Esquisse au fusain.

Le tout étant posé sur le chevalet, on commence l'opération.

On indique au fusain, par un trait aussi léger que possible, la place des arbres, les ondulations de terrain, du pont, de la rivière et du clocher du fond. Une fois les grandes masses bien en place,

1. Les procédés étant les mêmes pour peindre sur les côtelés laine ou soie, il est bien entendu que tout ce que nous disons pour la toile est applicable à ces tissus.

bien en proportion par rapport au modèle, on indique la place des feuillages, de quelques détails des troncs d'arbres avec les grandes formes extérieures de ceux-ci ; la place des feuilles de lierre sur l'arbre de gauche, les plantes du premier plan, l'arcade du pont et la chaussée, les buissons des second et troisième plans, ainsi que les maisons et le clocher qui sont à l'horizon.

Après avoir soufflé légèrement sur les traits pour enlever l'excédent du fusain, on trace le plus exactement possible les contours de manière à avoir un dessin bien arrêté, ainsi qu'il est figuré (B, pl. II).

Ponçage du dessin.

On détache le papier de la toile, on pique le dessin et on le ponce. En faisant cette dernière opération, il est bon de s'assurer si le dessin est bien indiqué partout. A cet effet, retirant les punaises du bas et des côtés, on soulève le papier avec précaution et on vérifie s'il y a des lacunes dans le trait. S'il en existe, on repose la feuille qui est toujours maintenue du haut par les punaises, et on frotte de nouveau la ponce aux endroits défectueux.

Lorsque le tout est bien poncé, on enlève complètement le papier et on a sur la toile le pointillé indiqué (A, pl. II).

Passage au trait.

Il s'agit maintenant de passer le dessin au trait (B, pl. II).

Afin d'éviter que des gouttes de couleur tombent sur la toile, on fixe définitivement le châssis sur le chevalet, en ayant soin de l'incliner en avant.

On se sert d'un pinceau de martre fin, et de couleurs mélangées d'assez d'eau, afin que le trait ne soit que légèrement marqué, pour qu'il ne gêne pas vers la fin du travail.

Il est nécessaire de passer ce trait avec des couleurs appropriées au ton des objets qu'on doit peindre; ainsi, pour les feuillages et les plantes, on se servira d'un ton vert; pour les troncs d'arbres, les

A

PL. II.

B

détails des terrains, de terre de Sienne brûlée. On comprendra aisément qu'il est indispensable de faire le trait aussi fin que possible, dans les parties claires surtout.

Il est bon de remarquer que souvent la poudre du pointillé, empêchant de voir le trait qu'on fait, le pinceau n'a pas l'air de marquer, il ne faut pas s'en inquiéter : en soufflant la poudre, le trait apparaît.

Nous recommandons également de ne pas appuyer le pinceau, l faut le tenir d'une main légère et l'avoir toujours bien imbibé de couleur : moins on appuie, mieux le trait marque.

Le motif ainsi passé au trait, il faut, avec une baguette, battre la toile afin d'en chasser toute la poudre du poncis qui disparaît complètement si on a le soin de n'employer que du charbon pilé, ainsi que nous l'avons expliqué plus haut.

Préparation des tons.

Pour l'exécution de la tapisserie qui nous occupe, trois gammes de tons sont nécessaires, la gamme *vert bleu*, la gamme *vert jaune*, et la gamme *chaude;* on y ajoutera le *ton auxiliaire* n° 4. Voyez, page 80 et planche I, la composition de ces gammes suivant les couleurs liquides ou les teintures.

Lorsque les douze tons composant ces trois gammes et le ton auxiliaire n° 4 seront faits, ce qu'on jugera en les essayant sur un morceau de toile et les comparant, étant secs, aux spécimens de la planche I, les pots devront être rangés sur la palette dans un ordre méthodique et, après qu'on aura placé sur chacun d'eux une étiquette portant le nom de la gamme et le numéro du ton[1].

1. On aura remarqué en composant les tons qu'ils perdent leur intensité en séchant, à part cependant les teintures jaunes n°s 1, 2, et orange, et les teintures roses qui quelquefois foncent un peu. Pour plus de clarté nous développons ces remarques et quelques autres au chapitre spécial page 97, en priant le lecteur de vouloir bien se reporter à ce chapitre lorsqu'il éprouvera quelques difficultés.

Exemple :

Gamme vert bleu. N° 1 (ou ton clair).	Gamme vert bleu. N° 2 (ton local).	Gamme vert bleu. N° 3 (ton à tailler).	Gamme vert bleu. N° 4 (ton à repiquer).

Gamme vert jaune. N° 1 (ton clair).	Gamme vert jaune. N° 2 (ton local).	Gamme vert jaune. N° 3 (ton à tailler).	Gamme vert jaune. N° 4 (ton à repiquer).

Gamme chaude. N° 1 (ton clair).	Gamme chaude. N° 2 (ton local).	Gamme chaude. N° 3 (ton à tailler).	Gamme chaude N° 4 (ton à repiquer).

DEUXIÈME LEÇON

On passe avec une brosse à tapisserie de moyenne grosseur le ton n° 2 de la gamme vert jaune sur tous les feuillages de l'arbre de droite et sur les terrains du fond, en ne réservant absolument que les clairs jaunes (C, pl. III).

Cette première opération terminée, on lave la brosse avec soin, on prend le ton n° 2 de la gamme bleue et on procède de même pour l'arbre de gauche, l'arbre et les buissons du fond, les maisons, les lierres du premier plan, l'eau et la partie claire du buisson au pied de l'arbre de gauche et les plantes du premier plan (C, pl. III).

Même opération avec le ton n° 2 de la gamme chaude, pour faire le pont et les troncs d'arbres (C, pl. III).

Il faut avoir le soin, pour passer tous ces tons, de bien frotter la brosse et à plein liquide; sinon la couleur, ne pénétrant pas suffisamment dans la toile, tiendrait peu et laisserait des points blancs

du plus désagréable effet. Il est donc nécessaire de prendre du liquide souvent et de ne pas craindre de traverser la toile, si on peut y parvenir.

Prenons maintenant avec une brosse de même grosseur le ton n° 3 (à tailler) de la gamme vert jaune pour le passer sur les ombres du feuillage des arbres, sur celles des terrains du fond ainsi que sur les ombres des feuillages inférieurs de l'arbre de gauche (D, pl. III); même opération avec le ton n° 3 (ton à tailler) de la gamme bleu pour les buissons et l'arbre du fond, les maisons, l'eau, les lierres et les plantes du premier plan (E, pl. IV).

Avec le ton n° 3 de la gamme chaude on en fait autant pour les troncs d'arbres, les terrains et le pont (D, pl. III).

Avec une brosse à tapisserie un peu plus petite, on passe le 4e ton (à repiquer) de chacune des gammes, ainsi qu'il est marqué en F (pl. IV) pour les arbres de droite, les terrains et le pont, et en G, (pl. V) pour l'arbre de gauche et les buissons du fond.

Il est essentiel, dans le premier travail qui vient d'être indiqué, de marquer *très nettement* les diverses formes dans lesquelles est renfermé chacun des tons afin d'éviter la mollesse et la confusion. Pour obtenir ce résultat, la patience, et surtout l'exercice, sont nécessaires pour les personnes qui n'ont pas déjà quelque habitude du dessin.

TROISIÈME LEÇON

Il convient maintenant de faire le ciel. Il s'obtient de la manière suivante : on prend le ton n° 2 de la gamme vert bleu pour le haut, le ton n° 1 de la même gamme pour le bas ; on étend ces deux tons dans une assez forte proportion, et avec une brosse pour chacun on passe les tons à leur place respective, ayant soin de bien imbiber la toile et de passer un peu sur les arbres, en réservant toutefois les parties les plus claires, puis on laisse sécher.

Lorsque le tout est bien sec, on prend les n°s 1 des différentes gammes et on les passe sur les parties claires et celles déjà couvertes par le n° 2, en frottant fortement sur les premières et légèrement sur les secondes.

Avec le n° 1 de la gamme jaune, on glace également les troncs d'arbres de droite, les terrains inférieurs et les plantes du premier plan, à l'exception du lierre.

Arrivé à cet état le travail est terminé comme en H (pl. V), qui montre un travail où les teintes superposées manquent de lien entre elles et souvent n'ont pas l'intensité nécessaire; il faut alors, après avoir bien laissé sécher la toile, prendre chacun des tons, les repasser sur toutes les parties qui ne sont pas assez vigoureuses en les liant, par des hachures, avec les plus claires. Ainsi, pour les feuillages, il faut prendre le 4e ton, le passer à plein liquide sur le 3e partout où le 2e a besoin d'être vigoureusement détaché, et terminer en hachures dans les autres parties; avec ce même ton on doit, au moyen de quelques hachures, enlever les parties peintes avec le ton n° 1, sur celles peintes avec le ton n° 2.

On devra remarquer également que toutes les parties claires, c'est-à-dire celles peintes avec les tons n° 1, n'ont pas la même intensité; ces mêmes tons repassés dans les parties les moins claires donneront l'effet voulu.

Il ne reste plus à faire que les parties très vigoureuses avec le ton auxiliaire n° 4, en le passant sur les parties, à mettre en vigueur, des troncs d'arbres, des terrains et des quelques feuillages, ainsi que l'indique la planche VI.

Le travail étant amené à ce point, si quelques-unes de ses parties manquent d'harmonie, de ton et de vigueur, et que, par exemple, le premier plan du terrain à gauche soit trop clair, on fait alors, sur la palette, les mélanges dont nous avons précédemment indiqué la formule, sans addition d'eau toutefois, et on les passe sur les différentes parties qui ont besoin d'être plus accentuées de ton.

Il ne faut pas se départir de ce principe que ce genre de peinture ne se faisant que par glacis ou superposition, plus on passe de teintes les unes sur les autres plus on obtient d'intensité de ton.

EXÉCUTION DU SUJET TENIERS (Pl. VII).

QUATRIÈME LEÇON

Si on a suivi attentivement ce que nous avons dit relativement à la planche VI, on doit avoir déjà une connaissance suffisante de la palette et des moyens d'exécution pour reproduire exactement la planche VII.

Afin d'en faciliter l'exécution, nous donnerons à cette peinture 1m20 de hauteur sur 1m80 de largeur, pour que les personnages puissent avoir au moins 35 centimètres. Si, cependant, l'espace dont on peut disposer permet de prendre une toile assez grande pour que les personnages puissent être de 40 centimètres, cela sera préférable.

Après avoir fait le poncis et passé au trait, comme il est dit à la première leçon, on préparera les trois gammes de verdure, *vert bleu*, *vert jaune*, *gamme chaude*, les tons *auxiliaires* nos 3 et 4, les tons 2 et 3 de la gamme *rouge*, et les quatre tons de la gamme des chairs.

Puis, on procédéra pour les paysages et les terrains comme dans la précédente leçon, en amenant le travail au point de la partie (C, pl. III).

La maison de gauche devra êtr ébauchée, comme le pont (D, pl. III) en couvrant entièrement la figure de la porte avec le ton n° 2 de la gamme chaude et en ajoutant dans ce ton un peu de payn's grey et d'eau pour la partie extrême gauche de cette maison. Les palissades, le baquet renversé, la table, l'escabeau, le petit pont devront être ébauchés avec les nos 2 et 3 de cette même gamme chaude.

Le personnage habillé en bleu devra être ébauché : la veste avec le ton n° 2, gamme bleue, en réservant les tons de la toile pour faire

les clairs du dos; les manches, avec le même ton couché en plein; le ton n° 2 de la gamme chaude fera l'ombre froide de la culotte, ainsi que le clair du chapeau de l'homme de droite; il servira également de ton local pour la culotte de ce dernier et de ton clair pour ses guêtres.

Le ton auxiliaire n° 3 fera le ton local de l'habit de ce même personnage, l'ombre de la veste de l'homme de gauche, ainsi que celle de sa culotte et de son chapeau.

L'homme à la coiffure rouge aura la veste ébauchée avec le ton n° 2 de la gamme vert jaune. Avec le quatrième ton de la gamme chaude, on fera sa culotte, ses guêtres, les repiqués de son habit, ainsi que les ombres de la veste jaune, celles des guêtres de l'homme bleu, les repiqués du baquet et la veste du personnage de gauche; cette même veste aura son clair fait avec le n° 1 de la gamme chaude. Les deux personnages accessoires du fond auront leurs vêtements indiqués avec ce même ton; enfin la veste bleue sera taillée et repiquée avec les n°s 3 et 4 de la gamme bleue.

Les chairs seront toutes ébauchées en massant leurs ombres, avec le ton n° 3 de la gamme des chairs, fondue du côté clair avec le n° 2 de la même gamme, en ayant soin de bien réserver la place des clairs.

On couchera la coiffure rouge avec le ton n° 2 de la gamme rouge ombrée avec le n° 3, même gamme.

Les personnages et leurs accessoires ainsi ébauchés, on prendra le quatrième ton de chacune des gammes pour en mettre partout où sera nécessaire.

On procédera ensuite à l'exécution du ciel en prenant les tons 1, 2 et 3 de la gamme vert bleu. Il conviendra de passer le ton le plus clair sur le lointain formé par la butte que domine le petit château.

Pendant que le ciel sèche on terminera les terrains, les troncs d'arbres, la maison, etc., avec les premiers tons de la gamme chaude, en passant le premier ton dans les parties claires et en prenant les

G

PL. V

H

E

Pl. IV

F

C

Pl. III

D

autres tons, soit à plein liquide, soit en hachures comme dans la leçon précédente.

La femme dans la porte s'indiquera avec ces mêmes tons, en y ajoutant un peu de bleu pour le tablier.

Le ciel étant sec, on terminera les feuillages, puis, abordant les figures, on achèvera les personnages en couchant les chairs en plein avec le n° 1, gamme des chairs, et on repiquera avec le n° 4 même gamme en ajoutant, une fois ce ton sec, quelques touches avec le n° 3, gamme rouge.

Ensuite, on repassera le ton n° 1, gamme des chairs, sur les figures de gauche et de droite afin de leur donner plus de coloration qu'aux autres figures.

Enfin, pour en terminer, on accentuera les détails ainsi que l'indique la planche avec le ton auxiliaire n° 4, signalé dans la leçon précédente pour les vigueurs des arbres et du terrain.

EXÉCUTION DE LA BORDURE A (Pl. VIII).

CINQUIÈME LEÇON

Pour cette bordure, il conviendra de prendre :

Une bande de toile n° 16 de 0m35 de large sur 2 mètres de long, on donnera au dessin 28 centimètres de largeur, compris les deux filets orange.

On préparera les tons suivants :

N° 1,	gamme	vert jaune.
Nos 1, 2, 3, 4,	»	chaude.
Nos 2, 3, 4,	»	rose.
Nos 2, 3, 4,	»	rouge.
Nos 2, 4,	»	jaune.
Nos 2, 3, 4,	»	bleu.
Nos 2, 3, 4,	»	auxiliaire.

On ébauchera toutes les parties bleues avec le n° 2 de la gamme bleue.

Toutes les parties jaune d'or seront ébauchées avec le ton auxiliaire n° 2.

Les parties roses seront ébauchées avec le ton n° 2, gamme rose, et les rouges avec le n° 2, gamme rouge.

Enfin, on fera les filets avec le ton auxiliaire n° 3.

Il faut avoir soin en ébauchant de déborder sur le fond [1].

Tout ce travail fait, on aura un seul ton passé sur chacun des accessoires composant la bordure, on laissera *bien sécher* et on passera le ton n° 1 de la gamme vert jaune *en plein sur toute la toile.*

Après avoir laissé sécher une seconde fois, on prendra le ton auxiliaire n° 4, et on fera le fond noir, on obtiendra un meilleur résultat en affaiblissant légèrement le ton avec de l'eau et en passant deux couches successives [2].

On passera ensuite le n° 3 de la gamme bleue sur les parties bleues et en les repiquant soit avec le n° 3 de la gamme chaude, soit avec le ton n° 4, gamme bleue, ainsi que l'indique le modèle.

Les parties jaune d'or seront terminées avec le ton n° 4, gamme jaune, on passera ensuite le ton n° 2, même gamme, en plein sur ces parties, on laissera sécher et on repiquera avec le ton n° 4, gamme chaude, dans lequel, suivant le cas, — pour le soleil par exemple, — mêler du n° 2, gamme rouge.

Les parties bistre seront terminées avec le n° 2, gamme chaude, repiquées du n° 3, même gamme ; pour certains clairs, — ceux des timbales entre autres — on passera par place du n° 1, même gamme.

Les roses et les rouges seront terminés avec les tons de leur gamme respective.

Le tout ainsi fait, on couchera les marges comme l'indique le modèle et on harmonisera le tout comme nous l'avons dit au dernier paragraphe de la troisième leçon.

1. Voir les considérations générales, page 97.
2. Id. Id. Id.

EXÉCUTION DE LA BORDURE B (Pl. VIII).

SIXIÈME LEÇON

Pour cette bordure, il convient de prendre une toile fine n° 20, de 60 centimètres de large sur 2 mètres de long, on donnera au dessin une largeur de 48 centimètres, tout compris.

Après avoir passé au trait, etc., on préparera les tons suivants :

Nos 1, 2, 3, 4, gamme vert bleu.
Nos 1, 2, 3, 4, » vert jaune.
Nos 1, 2, 3, 4, » rose.
Nos 1, 2, 3, 4, » rouge.
Nos 1, 2, 3, 4, » jaune.
Nos 1, 2, 3, » auxiliaires.

Comme dans la précédente leçon, nous ébauchons en prenant le ton n° 1, gamme rouge, pour tous les fruits ainsi colorés ;

Le n° 1, gamme rose, pour les fleurs ;

Le n° 2, gamme jaune, pour les fruits jaunes et les ornements de l'angle ;

Le n° 2, gamme vert bleu, pour tous les feuillages ;

Le n° 4, gamme auxiliaire, pour les lauriers du fond et la moulure des raies de cœur ;

Le n° 4, gamme jaune, pour les oves.

On passera ensuite le n° 1, gamme vert bleu, sur toute la toile, en réservant cependant : la partie la plus claire du fond des fruits, celle qui est près la moulure d'oves, la partie la plus claire de cette même moulure et les fleurs blanches.

Ensuite, avec le ton n° 1 de la gamme chaude, on fera le plus clair des trois tons du fond, en le passant partout où ce fond est peint, même dans les endroits foncés.

Avec le n° 2 de la gamme auxiliaire on fera le ton intermédiaire de ce même fond en passant encore sur les endroits les plus foncés, et on fera ces dernières parties avec le n° 3, gamme vert jaune.

On terminera : les fruits rouges avec les nos 2 et 3, gamme jaune, et 3 et 4, gamme rouge ;

Les fleurs roses avec les tons 2 et 3, gamme rose ;

Les feuillages avec les tons de la gamme bleue ;

Les fruits jaunes avec les tons 2 et 3, gamme jaune ;

Les lauriers du fond et l'ornement de l'angle avec les nos 2 et 3, gamme auxiliaire.

La moulure des raies de cœur sera repiquée avec le n° 4, gamme auxiliaire, le filet supérieur de cette moulure sera couché avec le ton jaune n° 2.

La moulure d'oves sera terminée avec le ton n° 4, gamme jaune, et repiquée du n° 3, gamme auxiliaire.

Enfin, les parties grises, des raisins, des fruits, seront indiquées avec le ton n° 1, gamme auxiliaire.

Lorsque tout sera ainsi fait, il conviendra de fondre avec des hachures les tons les uns dans les autres, de repasser les parties trop claires avec les tons qui leur ont déjà servi. Puis, si la toile réservée pour les clairs est trop blanche dans certaines parties, on la salira avec l'eau dont on se sera servi pour laver les brosses, en ne craignant pas de passer sur toute la bordure.

EXÉCUTION DU SUJET D'APRÈS BOUCHER (Pl. IX).

SEPTIÈME LEÇON

Pour peindre ce sujet, nous prendrons une toile n° 15, et nous donnerons au dessin 1 mètre de hauteur sur $1^{m},50$ de largeur.

Il faut préparer les tons suivants :

Nos 1, 2, 3,	gamme	vert bleu.
Nos 1, 2, 3, 4,	»	vert jaune.
Nos 1, 2, 3, 4,	»	chaude.
Nos 1. 2, 3, 4,	»	rose.
Nos 1, 2, 3, 4,	»	des chairs.
Nos 1, 2, 3,	»	auxiliaires.

A

PL. VIII

B

Les leçons précédentes nous ayant déjà montré le moyen de traiter le paysage et le ciel, nous n'insisterons pas sur la manière de s'y prendre, nous bornant à faire remarquer pour mémoire que les tons de la gamme vert bleu feront les arbres du fond, ceux de la gamme vert jaune serviront pour l'arbre et les herbes du premier plan, et la gamme chaude pour les terrains.

On prendra dans ces mêmes gammes les tons nécessaires pour peindre les animaux.

Nous occupant plus spécialement de la figure, nous commencerons par ébaucher les chairs avec le ton n° 3 de la gamme des chairs, en ayant soin de bien suivre les formes suivant lesquelles est posé ce ton.

Le petit ton gris (demi-teinte), qui vient à côté, sera fait avec le ton n° 2, gamme des chairs; après avoir laissé sécher, on passera le ton n° 1, même gamme, en réservant seulement les grands clairs du front, de l'épaule, du sein et des bras; les cheveux seront ébauchés avec le n° 1, gamme chaude, et ombrés avec le n° 3, même gamme.

La chemisette sera ébauchée avec le n° 2, gamme vert bleu, le ton n° 1, même gamme, fera la demi-teinte jaune gris.

La robe rose sera ébauchée avec le n° 3, gamme rose; le n° 2, même gamme, fera la demi-teinte, jaune rose.

Tout le personnage ainsi ébauché, on finira les chairs avec le n° 4, gamme des chairs, qu'on avivera avec le n° 3, gamme rouge, dans les parties indiquées par le modèle, telles que les lèvres, quelques touches dans l'oreille, l'angle du bras, les joints des doigts, quelques points dans les paupières, etc.; l'œil sera indiqué par une touche de ton n° 4, gamme chaude, et les cheveux seront terminés par ce même ton.

Tous les tons posés en dernier devront être passés avec des hachures dans les tons précédents, afin de fondre ceux-ci avec ceux-là.

Avec de l'eau sale, on passera partout où on aurait trop d'éclat, ou bien où la toile serait trop blanche, on laissera bien sécher et on repassera encore de l'eau sale sur les endroits qui ne seraient pas

assez éteints, de la sorte et en procédant par glacis successifs on arrive à du velouté et à de la transparence.

EXÉCUTION DE « L'INDIFFÉRENT » D'APRÈS WATTEAU (Pl. X).

HUITIÈME LEÇON

Pour ce sujet, on prendra la toile fine, n° 20, et on donnera au dessin 0m,80 de hauteur sur 0m,50 de largeur, ce qui fait à peu près les mesures d'un écran de cheminée.

Nous insisterons sur les soins avec lesquels la figure devra être passée au trait.

On fera tous les tons de la gamme vert bleu, ceux de la gamme vert jaune, ceux de la gamme des chairs.

On fera également tous les tons des gammes bleue, rose, et le ton auxiliaire n° 4.

Dans les précédentes leçons, nous avons vu que, prenant chaque ton séparément, nous les superposions, en laissant sécher chaque ton avant de poser le suivant; avec l'expérience que nous avons maintenant de la palette et de la manière dont les tons agissent ensemble, nous allons ébaucher chacune des parties de notre sujet avec deux tons à la fois, ce qui nous permettra une plus grande rapidité dans l'exécution, et aussi plus de finesse dans le résultat.

Le personnage étant, cette fois, le seul sujet, le paysage un peu fugitif étant destiné seulement à servir de fond à la figure, il convient de subordonner l'accessoire au principal; aussi, à l'inverse des leçons précédentes, allons-nous commencer par ébaucher le personnage.

D'abord les chairs :

Nous prenons deux brosses, une avec le ton n° 2 et l'autre avec le ton n° 3 de la gamme des chairs, passant d'abord ce dernier ton sur la joue à droite, les arcades sourcilières, l'ombre du nez et les commissures des livres; presque en même temps nous passerons à côté

de ce ton, et près du clair, le ton n° 2, en le fondant légèrement avec le précédent et en réservant bien la place des clairs, nous procéderons de même pour les mains.

Les cheveux seront faits avec le ton n° 2, gamme auxiliaire, pour les parties claires, et le n° 4, gamme vert jaune, pour les parties foncées, en commençant toujours par ces dernières pour fondre ensuite avec le ton clair.

Pour le vêtement bleu, nous ombrerons avec le n° 2, gamme bleue, fondu par le n° 1, gamme vert jaune, en ayant toujours soin de laisser la place des clairs, lorsque ces deux tons seront presque secs, mais encore *moites;* nous passerons le ton n° 3, gamme bleue.

Abordant ensuite les rouges :

Nous donnerons d'abord quelques touches bien arrêtées du n° 2, gamme rouge, dans les parties les plus vives du manteau, et nous laisserons sécher ; ces touches étant bien sèches, nous prendrons les n°s 2 et 3, gamme rouge, et nous procéderons comme pour les bleus en *glaçant* par-dessus les touches rouges, ce qui nous donne des tons vifs dans ces parties, et des tons relativement moins brillants dans les autres.

Les bas devront être ébauchés avec le ton n° 1, gamme vert bleu, et n° 2, gamme rose, on y mêlera, l'ébauche encore toute *moite*, quelques touches du ton n° 2, gamme bleue, pour imiter la soie à reflets changeants.

Pour la collerette et les manchettes, on les fera avec les n°s 1, gamme vert bleu, et 2, gamme bleue, en ayant soin d'ajouter de l'eau dans ces deux tons pour en diminuer l'intensité.

Les souliers seront traités avec les n°s 1, gamme chaude, et 4, même gamme.

La figure est maintenant ébauchée, il convient de faire le paysage en traitant les montagnes de l'horizon avec les tons n°s 1 et 2, gamme bleue, posés en même temps ; tandis qu'ils seront encore frais, on ajoutera quelques touches du n° 3, même gamme, sans s'interrompre

on descendra le terrain avec les tons 2 et 3, gamme vert jaune, pour ce qui touche aux montagnes, pour arriver, toujours sans laisser sécher, avec les nos 4, vert jaune, et 3, gamme chaude, dans les premiers plans; on descendra ainsi à droite du personnage pour remonter ensuite à gauche avec les mêmes tons, pour arriver au-dessus du manteau avec les tons clairs nos 1 et 2, gamme vert jaune.

Maintenant il faut laisser sécher le tout bien complètement et faire ensuite le ciel avec les tons 1 et 2, gamme vert bleu, 1, gamme vert jaune, en ayant soin d'employer ces tons à plein liquide et de bien tremper la toile; on pourra, avec le ton n° 1, gamme vert jaune, passer sur les arbres à gauche, et chemin faisant avec le n° 1, gamme vert bleu, on descendra sur les montagnes d'horizon et le terrain ; ceci fait, il faut encore laisser sécher.

Ensuite, reprenant les chairs, on passera en plein les nos 1, gamme des chairs, sur le visage et les mains, on fera les lèvres avec le n° 2, gamme rouge, les yeux avec le n° 4, gamme chaude; on repiquera par touches et hachures avec le ton n° 4, gamme des chairs, avivé de temps à autre par le ton n° 2, gamme rouge ; les cheveux seront repiqués avec le ton n° 4, gamme chaude.

Les bleus seront repiqués par touches et hachures avec le n° 4, gamme bleue, et quelques parties avec le ton n° 4, gamme chaude.

Les rouges seront repiqués par touches et hachures avec les nos 3 et 4, gamme rouge, et avivés encore dans les parties brillantes avec le ton n° 2, même gamme, et ainsi de suite pour tout le personnage.

On procédera, pour le paysage, comme il est dit à la troisième leçon.

La toile arrivée à ce point doit être presque terminée, il ne reste plus qu'à étendre les parties trop vives avec de l'eau sale et à fondre les parties trop dures par des hachures faites avec les tons appropriés; ainsi si un passage du n° 2 au n° 4, gamme rouge, est trop dur, on fait, à cheval, des hachures avec le ton n° 3, même gamme, ou même avec un autre ton si l'harmonie l'exige.

CONSIDÉRATIONS GÉNERALES

SUR LES DIVERSES LEÇONS

Il est bien entendu que nos lecteurs auront dû prendre l'esprit plutôt que la lettre de nos explications. Ils auront compris, à n'en pas douter, qu'il est impossible d'indiquer les proportions exactes dans lesquelles les couleurs doivent être mélangées, ni les glacis que l'on peut faire. Le coup d'œil que donne l'expérience peut seul servir de guide, et, pour l'acquérir, il est nécessaire de s'exercer constamment en couchant des tons divers sur des bandes de toile de grains variés, et de faire, sur ces tons une fois secs, les glacis qui viennent à l'esprit.

Ainsi, si l'on se sert des couleurs, marque **J. S.** :

On couchera une bande avec du jaune d'or ou du jaune de chrome clair, on la glacera avec du bleu de Prusse, de l'outremer, du carmin, etc...

Si l'on se sert des teintures, marque :

On couche une bande d'un ton gros bleu; on en glace une partie avec du jaune moyen, une autre partie avec le même jaune largement étendu d'eau; puis d'autres avec les roses, les jaunes, etc..., etc... On en fait autant pour chacune des couleurs de la palette, et l'on acquiert ainsi rapidement la connaissance de celle-ci et les ressources qu'elle offre.

Nous-mêmes nous ne nous lassons pas de faire cette étude, et,

par des combinaisons incessantes, des mélanges, des superpositions de couleurs sur des rognures de toile, nous découvrons à chaque instant des moyens inattendus pour obtenir des effets artistiques.

Les rouges sont ce qu'il y a de plus difficile à obtenir. La tapisserie de Beauvais, celle des Gobelins, et même quelques tapisseries Flamandes nous en offrent d'une richesse désespérante. On ne peut atteindre ces valeurs qu'avec des glacis.

Supposant un vêtement dont les clairs soient jaunes, les taillés rouge vif, les repiqués rouge sombre, et, ce qui arrive quelquefois, les reflets jaune d'or :

Si l'on se sert des couleurs, marque **J. S.** *:*

On couche entièrement le vêtement avec du jaune de chrome. Une fois sec, on couche les parties rouge sombre avec de la terre de Cassel, et les reflets, soit avec de la terre de Sienne naturelle, soit avec de la terre d'Italie; on laisse sécher de nouveau et on glace le tout avec du carmin pur, en réservant, bien entendu, les parties claires et les reflets qui doivent rester jaunes; quelquefois, c'est du vermillon qu'il convient de prendre comme dessous.

Si l'on se sert des teintures, marque M *:*

On couche entièrement le vêtement avec du jaune moyen ou jaune pâle, suivant le cas. Une fois sec, on couche les parties rouge sombre avec le marron, et les reflets, soit avec du jaune moyen et une pointe de marron, soit avec le rose n° 1 ou du carmin, suivant la vivacité du ton à obtenir; on laisse sécher de nouveau, et on glace le tout avec l'écarlate, en réservant, bien entendu, les parties claires et les reflets qui doivent rester jaunes; quelquefois c'est de l'écarlate qu'il convient de prendre comme dessous. Ici encore c'est l'expérience qui sera le meilleur guide.

Nous ne nous étendrons pas davantage sur le mélange des couleurs et nous ne croyons pas non plus nécessaire d'insister sur l'obligation de tenir la toile constamment propre, et, à cet effet, de ne pas dessiner directement dessus.

Il peut arriver que des parties qui auraient dû venir claires viennent trop foncées. Il faut alors prendre une brosse bien dure, et avec de l'eau propre frotter sur la partie à adoucir, de façon à faire entrer, comme de force, le ton dans la toile. Quand on a frotté pendant quelques secondes, on reprend de l'eau, on lave la brosse, et on recommence cette opération pendant quelques minutes. La toile, à force d'être mouillée, devient très foncée; il ne faut pas s'en inquiéter, en séchant elle redevient claire; on peut encore remplacer l'eau pure par de l'eau de chlore; avec l'expérience, on peut, l'additionnant plus ou moins d'eau pure, arriver à enlever soit graduellement, soit entièrement, mais il faut avant de se risquer en faire l'expérience sur des essais de tons, parce que certains de ces tons changent complètement, sans pour cela disparaître, ainsi les teintures vertes tournent quelquefois au violet et au rose.

Quant aux tons foncés produits par les bruns, ils ne disparaissent jamais complètement; il faut avoir soin de laver la partie sur laquelle on aura passé le liquide avec une éponge, autrement la toile serait mangée; mais dans tous les autres cas, surtout si la partie est peinte depuis quelque temps, le résultat est incomplet. Le mieux est d'appeler l'imagination au secours de la maladresse de la main et de motiver le ton manqué par un détail quelconque.

Nous avons parlé de l'eau sale pour éteindre les tons trop vifs, nous entendons l'eau dans laquelle on lave les brosses; généralement cette eau prend une teinte neutre qu'il est très difficile d'obtenir autrement et qui est d'un grand secours pour donner aux peintures l'aspect défraîchi et transparent des anciennes tapisseries,

Lorsque l'eau dont on dispose ne salira pas assez, il ne faut pas ajouter de la couleur dedans, mais en donner deux ou trois couches successives, en laissant sécher chaque couche.

Lorsque l'on a à passer des tons en plein sur une ébauche, il faut laisser sécher cette ébauche au moins douze heures, autrement les tons se mêleraient; cette longueur de temps est nécessaire seule-

ment dans ce cas, car pour tous les autres cas deux heures suffisent généralement.

Au cours des leçons précédentes, nous avons insisté pour la séparation nette des tons à l'ébauche; on a dû remarquer qu'en finissant, ces tons se trouvaient fondus par des hachures. Nous croyons utile de revenir par quelques considérations sur ces dernières.

En examinant les tapisseries, quelles qu'elles soient, flamandes ou autres, on remarquera que les hachures sont toujours droites, en pointes, quelquefois en fuseaux, mais toujours verticales, jamais inclinées, ni courbes dans quelque sens que soit; c'est le côté caractéristique des tapisseries, dû à leur mode de fabrication. Le travail des hachures donne d'excellents résultats; il laisse aux contours toute la fermeté nécessaire; il les fond assez, fait vibrer les tons au travers les uns des autres et donne cet aspect chaud qui est une des qualités de ce genre de peinture. Ce travail, qui paraît long au premier abord, s'exécute avec une très grande facilité avec un peu de pratique.

Dans toutes les tapisseries on peut classer les tons en gamme, il est bien rare qu'un ton ne puisse pas rentrer dans une gamme ou dans une autre. En existât-il, qu'on peut toujours le corriger à l'aide de la palette.

Nous ne saurions trop insister sur la nécessité de ne pas aller trop vite en commençant, de ne pas craindre les essais, de copier d'abord des modèles peints pour arriver plus facilement ensuite à copier directement des tapisseries, en ayant soin toutefois de débuter par des verdures flamandes, qui sont les plus simples. Tels sont les principes généraux et les quelques observations pratiques nécessaires à suivre; en s'y conformant avec persévérance, on peut assurément compter sur une réussite certaine et rapide.

PEINTURES SUR TOILES SOUPLES

EN

IMITATION DE TAPISSERIE

PROCÉDÉS DIVERS

Indépendamment du procédé aux couleurs liquides que nous venons de traiter et qui laisse à la toile toute la souplesse de la tapisserie, il en existe d'autres qui, sans atteindre le même degré de perfection, quant à l'imitation des tapisseries, peuvent cependant rendre dans certains cas d'incontestables services.

Nous allons les passer succinctement en revue, en signalant les avantages et les inconvénients de chacun d'eux.

PEINTURE A L'ŒUF

Cette peinture, dite aussi peinture à l'albumine, est certainement une des plus anciennement connues. On s'accorde à penser que les fameuses toiles peintes qui existent à l'Hôtel-Dieu de Reims ont été exécutées par un procédé analogue.

Elle s'exécute avec les couleurs ordinaires, soit terres ou ocres, laques, etc., réduites en poudre impalpable et broyées avec du blanc d'œuf. Pour étendre ces couleurs sur la toile, on emploie

un liquide qui s'obtient en battant des blancs d'œufs, mélangés d'une fois leur volume d'eau, jusqu'à ce qu'il se produise une mousse épaisse, et après repos.

Il faut avoir soin de broyer très-finement les couleurs, et, ce qui est assez difficile, de les étaler en quantité suffisante pour couvrir la toile sans cependant en boucher le grain.

On passe ensuite sur la peinture une solution d'acide acétique ou de vinaigre étendu d'eau, ou on la soumet à une chaleur d'au moins 60 degrés, de manière à coaguler l'albumine contenue dans la peinture, pour fixer complétement celle-ci.

Ce procédé qui, au premier abord, donne d'excellents résultats, puisqu'il permet d'obtenir une peinture en quelque sorte hydrofuge, est malheureusement peu pratique; la cherté des matières employées, leur peu de stabilité (le blanc d'œuf se corrompt très-vite) et l'odeur qu'elles dégagent, ont entravé les quelques essais, fort estimables d'ailleurs, que des hommes intelligents ont tentés dans ces derniers temps. Aussi n'est-ce qu'à titre de renseignement que nous signalons ce genre de peinture.

PEINTURE A LA CIRE

Ce procédé permet de peindre avec des couleurs à l'huile tont en laissant à la toile une grande partie de sa souplesse. Toutefois cette souplesse, on le comprend, n'égale pas celle que laissent les couleurs liquides.

Sur une toile préalablement encollée [1], avec une brosse un peu dure, en frottant fortement afin de bien pénétrer le tissu, on peint avec des couleurs à l'huile broyées avec du gluten; on mélange ces couleurs avec une dissolution de cire vierge et d'essence de térébenthine

1. On bat de la colle de pâte à laquelle on ajoute peu à peu un tiers de son poids d'eau; après en avoir formé une pâte liquide, bien homogène, on la passe dans un tamis afin d'en enlever toutes les impuretés, et on couche la toile avec cet encollage.

en quantité suffisante pour obtenir un liquide légèrement pâteux. On prépare les tons dans des pots comme pour les couleurs liquides, et on juxtapose les tons en évitant les empâtements. Une fois les tons secs, si l'effet désiré n'est pas produit, on peut revenir avec des glacis.

Les tons perdant toujours de leur valeur en séchant, on doit toujours se tenir une gamme au-dessus de celle que l'on désire.

Ce procédé, assez commode pour ceux qui ont l'habitude de peindre à l'huile, est peut-être un peu plus expéditif que celui aux couleurs liquides ; mais il donne des tons moins transparents, et les vigueurs sont très-difficiles, sinon impossibles à obtenir.

Des palettes spéciales sont indispensables pour ce genre de peinture ; les godets en sont disposés pour empêcher la dessiccation des couleurs.

PEINTURE A L'ESSENCE

Les couleurs à l'huile ordinaire peuvent être également employées, mélangées simplement à l'essence de térébenthine rectifiée, exactement comme pour le procédé à la cire, c'est-à-dire, en préparant d'avance les gammes dans les godets, afin d'avoir une pâte bien mélangée.

L'encollage de la toile, pour ce genre de peinture comme pour le procédé à la cire, doit être très-léger.

PEINTURE MIXTE

Pour les personnes qui n'ont pas les loisirs nécessaires pour se mettre à la manipulation des couleurs liquides, mais qui possèdent à fond la peinture à l'huile, ce procédé est, de tous ceux où entrent les couleurs à l'huile, celui qui laisse le plus de souplesse à la toile.

La toile doit être employée sans encollage. Après l'avoir tendue, passée au trait, etc., on ébauche avec les premiers et deuxièmes tons de chacune des gammes des couleurs liquides, puis on termine

avec les couleurs à l'huile ordinaires, additionnées de quelques gouttes d'essence à la cire.

Il faut, contrairement au précédent procédé, peindre avec la couleur en pâte, en effleurant seulement la toile avec la brosse, de manière à ne pas entrer dans le grain. La couleur, n'étant ainsi posée qu'à la superficie du tissu, laisse apercevoir la préparation aux couleurs liquides et donne des résultats assez piquants.

Nous passerons sous silence la peinture à la détrempe ou à la colle. Ce procédé, spécialement employé pour la décoration de théâtre, donne des effets merveilleux; mais il est si rarement applicable à la décoration intérieure, que nous ne croyons pas devoir nous en occuper; il entraîne d'ailleurs un outillage peu pratique pour un amateur.

PEINTURE A L'HUILE SUR TOILE PRÉPARÉE

Lorsque les peintures doivent couvrir des murs accessibles à l'humidité, il faut absolument renoncer aux couleurs liquides et se servir de celles à l'huile.

Il existe des toiles préparées pour ce genre de peinture, elles peuvent être marouflées directement sur le mur, soit avant ou après l'exécution du motif à représenter. Le mur doit être préalablement recouvert d'un enduit spécial.

Nous pouvons affirmer qu'on obtient ainsi une peinture d'une solidité à toute épreuve. Au bout de quelque temps, la toile fait tellement corps avec le mur, qu'il n'est plus possible de l'enlever sans dégrader celui-ci. On peut voir, à la Bibliothèque nationale, la grande galerie Mazarine, dont les vieux murs sont décorés par nous avec des *toiles Binant* ainsi préparées et marouflées avant peinture. (Les salles d'assises du Palais de justice, les salles du conseil d'État au Palais-Royal, la salle des mariages dans les mairies des IVe et VIIIe arrondissements, ont été décorées sur toiles marouflées, et par les mêmes procédés). Nous en avons même exécuté dans

des endroits exposés à toutes les intempéries, et le résultat a toujours été excellent. Que la toile soit marouflée ou non à l'avance, on la peint avec les couleurs à l'huile ordinaires.

PEINTURE AUX ACIDES

Un brevet d'invention a été pris en 1869 (brevet abandonné depuis) pour un procédé qui offre peu de garanties de solidité à cause de sa nature même.

Il consiste dans l'emploi exclusif de couleurs minérales préalablement mélangées avec de l'acide sulfurique, de l'acide nitrique et de l'acide acétique en proportions égales.

Les couleurs doivent être bien broyées, et pour les employer, dit l'auteur, on les mélange et les liquéfie avec de l'alcool et de l'ammoniaque dans la proportion de cent grammes de matière colorante par litre d'alcool et 200 grammes d'ammoniaque.

Pour qui connaît l'action destructive des acides sulfurique et nitrique sur les tissus, ce procédé ne peut inspirer aucune confiance, et nous ne le signalons ici que pour tenir nos lecteurs en garde contre ses résultats désastreux.

On comprendra que nous ne pouvons, sans sortir du cadre que nous nous sommes tracé, nous étendre davantage sur les différents genres de peinture que nous venons d'indiquer. Chacun d'eux pourrait faire l'objet d'un livre spécial. Nous avons voulu seulement donner aux personnes ayant connaissance de la peinture à l'huile, le moyen d'approcher le plus possible de la souplesse que notre procédé permet d'obtenir.

Quant aux personnes familières avec l'aquarelle, l'emploi des couleurs liquides sera pour elles un jeu, et le résultat les récompensera largement de l'essai qu'elles en feront.

DE LA DORURE

La dorure joue dans la décoration un rôle assez important, pour qu'il soit utile d'en indiquer les procédés.

Si la partie à dorer est destinée à servir de fond, il faut, en réservant les parties où il ne doit pas y avoir de métal, passer du vernis gomme laque en couches successives jusqu'à ce que la toile reste brillante. Autrement celle-ci happerait la mixtion que l'on passe ensuite. Cette mixtion est de l'huile préparée exprès pour la dorure et s'emploie telle qu'elle se trouve dans le commerce. On la teinte légèrement avec du jaune de chrome à l'huile, pour en faciliter l'emploi. On étale cette mixtion avec une brosse, comme on le fait pour la couleur ordinaire, en ayant soin de la bien faire pénétrer dans le grain de la toile.

On laisse sécher cette mixtion à l'abri de la poussière jusqu'à ce que, sans venir au doigt, elle ait encore des tendances à y adhérer. L'expérience indique rapidement ce degré de siccité, assez délicat à apprécier.

Le dessous de la dorure étant ainsi préparé, on commence à coucher l'or, c'est-à-dire à en appliquer les feuilles sur les parties recouvertes de mixtion.

Cette opération se fait à l'aide d'un coussin à dorer sur lequel on

étale la feuille d'or avec un conteau spécial qui sert également à les diviser au besoin; puis, on se sert d'un blaireau pour prendre la feuille d'or et la fixer sur la mixtion.

Les feuilles d'or s'appliquent sur la mixtion en commençant par le bas de la toile, on appuie ces feuilles avec un pinceau doux, spécial à cet usage, pour qu'elles pénètrent bien dans la toile; on époussette ensuite, soit avec un putois, soit avec un tampon de ouate, en commençant toujours par le bas, afin de faire passer l'excédant des feuilles d'or sur les parties où il y aurait des lacunes.

Dans les travaux importants comme surface et qui ne sont pas sous l'œil, on remplace souvent l'or par de l'étain, que l'on glace avec du vernis Sœhnée, dit vernis à l'or, ce qui fait une notable économie. On obtient ainsi un ton jaune métallique qui, bien que n'ayant pas l'éclat et la finesse de l'or, peut cependant suffire dans bien des cas.

Si on applique de l'or sur des parties déjà peintes à l'huile, il est inutile de passer du vernis gomme laque; on prend seulement la précaution de frotter du blanc d'œuf battu en neige sur la peinture, on couche de mixtion, on dore comme nous avons dit, et on enlève ensuite le blanc d'œuf avec une éponge douce fortement imbibée d'eau. Cette précaution est nécessaire pour empêcher l'or de prendre sur la peinture dans les parties non couchées de mixtion. L'or prend bien quelquefois sur le blanc d'œuf, mais alors au lavage il disparaît avec celui-ci.

DU MAROUFLAGE DES PEINTURES

Maroufler, en terme de peinture, est une opération qui consiste à fixer une toile, sur une surface quelconque, à l'aide d'une matière adhérente appelée maroufle. Elle présente quelques difficultés d'exécution, et, pour qu'elle réussisse, il faut une certaine habileté de main afin d'éviter les accidents tels que cassures, déchirements, effaçages, etc., accidents très-graves, irréparables lorsqu'il s'agit d'œuvres d'anciens maîtres, et toujours visibles, même après des retouches habiles, lorsque ce sont des peintures modernes.

Les peintures sur toile qui existent dans nos principaux monuments ont nécessité jusqu'ici l'intervention d'un personnel nombreux pour leur mise en place, mais il existe maintenant des moyens pratiques qui permettent d'opérer avec une grande précision et en toute sécurité.

Il est donc du plus grand intérêt, lorsqu'il s'agit d'œuvres sérieuses, de ne confier cette opération qu'à des mains expérimentées.

RESTAURATION ARTISTIQUE DES TAPISSERIES

L'extension du goût artistique que nous avons signalé à l'attention de nos lecteurs au début de cet ouvrage, et sa direction vers les tapisseries de toutes les époques, ont eu pour conséquence logique la recherche constante de ces œuvres d'art par les collectionneurs.

Les belles tapisseries bien conservées ont été vite centralisées entre les mains des amateurs favorisés, et elles deviennent de plus en plus rares. Il s'en découvre pourtant encore de temps à autre qui, quoique moins parfaites, peuvent encore cependant acquérir une certaine valeur par une restauration artistique habilement exécutée.

La restauration par le tissage (rentrayage), par un tapissier, est très-dispendieuse et se chiffre par centaines de francs, pour des surfaces de quelques décimètres; mais la spéculation aidant, on a trouvé un moyen plus économique et plus expéditif, qui consiste à composer une tapisserie de pièces et de morceaux pris au hasard, dans n'importe quel lambeau dépareillé; coupant et enlevant les parties effacées, les remplacant par d'autres morceaux mieux conservés de ton, on est arrivé à former ainsi des compositions par à peu près.

Ce genre de reconstruction du vieux s'obtient généralement par des collages grossièrement exécutés, masqués par une doublure et mis en vente publique. Quelques amateurs s'y laissent prendre et

ne reconnaissent le subterfuge qu'après un examen tardif, alors qu'ils sont en possession de leur acquisition sans valeur.

L'attention doit donc se porter avec un soin scrupuleux sur les raccords des sujets, sur les points du tissu, sur le fil des coutures qui, s'il est de la même époque, doit avoir conservé, dans l'épaisseur de l'étoffe, sa nuance primitive, bien que les points apparents soient éteints de ton.

Mieux vaut se rendre acquéreur d'une pièce ayant quelques parties effacées, quelques lacunes même, mais sans collage de morceaux. La restauration peut alors se faire avec facilité, et elle est bien simple; il suffit de se procurer des parties d'étoffe du point de l'époque, ou choisir dans les différents genres des toiles Binants, de combler les lacunes au moyen de coutures faites dans le sens de celles qui existent dans le travail de la tapisserie, et, avec les couleurs liquides, ébaucher la partie du sujet à compléter sur l'étoffe rapportée, par superpositions de tons, jusqu'à ce que la valeur de la tonalité générale soit atteinte.

Par l'addition de filets, d'entre-deux, de bordures, on peut agrandir certaines compositions et les mettre en harmonie avec la dimension des surfaces à orner de ces étoffes, tout en conservant intact le sujet principal.

Ce mode de restauration [1] est très expéditif, peu dispendieux; il est artistique, puisqu'il ne dénature pas le sujet restauré, et il donne, en résumé, un résultat identique à la restauration tissée, puisque les fils qui s'emploient pour ce dernier mode ne sont rien autre que des fils teints.

1. Les tapisseries du musée de Cluny (la Dame à la Licorne) ont été très habilement restaurées avec les toiles Binant et les retouches faites avec les teintures marque dont la nomenclature est indiquée page 61.

Paris. — Typ. Pillet et Dumoulin, 5, rue des Grands-Augustins

TABLE DES MATIÈRES

Pages

La toile et ses applications à la peinture décorative..... 1

PREMIÈRE PARTIE

Notes historiques et techniques sur la tapisserie..... 11
Tapisserie de haute-lisse..... 23
Tapisserie de basse-lisse..... 25
Tapisserie de la Savonnerie..... 25
Tapisseries remarquables..... 31
Toiles peintes..... 45
Des bordures..... 51

DEUXIÈME PARTIE

Matériel de l'atelier et opérations préliminaires..... 55
Nomenclature des couleurs liquides et des teintures..... 60
Des gammes de ton et leur préparation..... 71
Procédé aux couleurs liquides et aux teintures :
Première leçon..... 81
Deuxième leçon..... 84
Troisième leçon..... 85
Quatrième leçon..... 87
Ciuquième leçon..... 89
Sixième leçon..... 91

Septième leçon..... 92
Huitième leçon..... 94
Considérations générales sur les diverses leçons..... 97
Procédés divers :
Peinture à l'œuf..... 101
Peinture à la cire..... 102
Peinture à l'essence..... 103
Peinture mixte..... 103
Peinture à l'huile sur toile préparée..... 104
Peinture aux acides..... 105
De la dorure..... 106
Du marouflage des peintures..... 108
Restauration artistique des tapisseries..... 109

Paris. — Typ. PILLET et DUMOULIN, 5, rue des Grands-Augustins.

CONS
GETTY CENTER LIBRARY BK3
ND 1625 G58 1885
c. 1 Godon, Julien.
La peinture sur toile et tissus divers i
3 3125 00425 4682